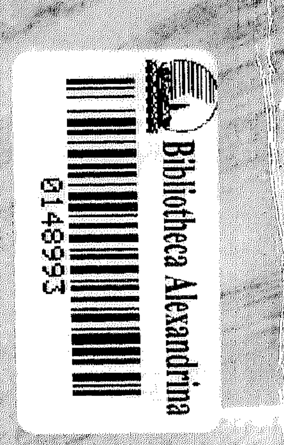
دراســـات أدبيـــة

مفهـوم الشـعر

دراسـة فى التـراث النقـدى





جـابر عصفور

الهيئة المصرية العامة للكتاب



دراسات أدبية

مفهوم الشعر

دراسة فى التراث النقدى

جابر عصفور



Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

□ الطبعة الخامسة ١٩٩٥

مفهوم الشعر

دراسة فى التراث النقدى



مقدمة

تراثنا في نقد الشعر تراث ثرى، لم نكتشف كل جوانب ثرائه بعد، وذلك بسبب ما ضاع من هذا التراث، وعدم دراسة كل جوانبه المتبقية حتى الآن. ويدهش المرء عندما يطالع في الفهارس أو التّراجم القديمة أسماء الكتب التي فُقدت من هذا التُّراث، إلى الدَّرجة التي تجعله يتشكك في دقة تصوراتنا عن تراثنا النَّقدى بعامة. ومع ذلك، فما وصلنا من هذا التراث غير هيِّن أو قليل، إذا قيس بتراث الأمم الأخرى، أو قيس بكل ما قمنا به ـ حتى الآن ـ من دراسات عنه. ويبدو ذلك واضحاً عندما نلاحظ تنوع هذا التُّراث، وتباين آفاقه، وتوزع جوانب منه داخل مجالات متعددة، تتصل بما سُمى بعلوم الأوائل أو الأعاجم، كما تتصل بالعلوم النقلية اللُّغوية والدِّينية.

ويمكن أن نميز، في هذا المجال، النقد التطبيقى الذى يعالج النصوص الشعرية معالجة مباشرة، تنصرف إلى شاعر أو أكثر، وتُركز على معالجات نَصِّيَّة أكثر مما تهدف إلى صياغة مفاهيم كلية، وذلك من خلال مشكلات وقضايا متعددة، مثل الموازنة أو الوساطة أو السَّرقات، أو قضايا التَّحليل الموضعى، وما يمكن أن يتصل بها

من شروح وتفاسير. كما يمكن أن نميز النّقد النّظرى، الذى يشغل بقضية التأصيل، ويسعى إلى تكوين تصورات مترابطة، ترابط العلة بالمعلول، تحدد مفهوماً للشعر، ينطوى على تحديد الماهية، والمهمة، والأداة على السواء. ويتصل بالنقد النظرى، على هذا النحو، الجهود التى قام بها الفلاسفة، ممن حاولوا شرح تراث أفلاطون وأرسطو وغيرهما من فلاسفة العالم القديم، فى مجال الشعر بخاصة ومجالات الفن بعامة. ولا يقل أهمية عن ذلك محاولة فلاسفة الإسلام التوفيق بين الحكمة اليونانية والمعرفة العربية فى صياغة مفهوم الشعر، كمحاولة ابن الهيثم الضائعة عن «صناعة الشعر ممتزجة من اليونانى والعربى»، ويمكن أن نضيف إلى النقد النظرى مجالاً مهماً، يرتبط بالمقدمات التى صدّر بها بعض الشعراء دواوينهم، ومنها مقدمة ابن خفاجة لديوانه ومقدمة أبى العلاء لسقط الزّند واللّزوميات، وإلى جانب هذه المقدمات تصورات عن الشعر نظمها الشعراء فى دواوينهم، وذلك مجال مهم لم يسلّط عليه الدرس الحديث بعد. ويماثل هذا الجانب فى الإهمال ما صيغ من حوار تخيلى يدور بين الشعراء، أو على لسان كائنات وهمية منها الإنس والجن، فى شكل نقاش وجدل يدور حول الشعر والشعراء، كتلك المحاورات التخيلية التى أوردها أبو زيد القرشى فى مفتتح جمهرته، وكتلك المحاورات التى صاغها أبو العلاء وابن شهيد وابن شرف، وكتلك التى صاغها كتّاب المقامات، ناهيك عما ورد فى السير الشعبية، بخاصة سيرة عنترة، حيث يحاور العبسى شعراء مثل عمرو بن كلثوم ولبيد وزهير وامرئ القيس وغيرهم. وهناك ـ فضلاً عن ذلك كله ـ تصورات بالغة الخطورة، تكمل جوانب تراث نقد الشعر، وتعدل من تصوراتنا عنه، يمكن أن نجدها فى تفاسير القرآن وشرح الأحاديث وكتب الفقه والأصول، خاصة حين ترد المقارنة بين القرآن والشعر، أو يأتى مجال للحديث عن جدوى الشعر وآثاره الأخلاقية فى حياة المسلمين العامة والخاصة. وذلك جانب آخر لم يدرس الدرس الواجب حتى الآن، وهو يلفت الانتباه إلى الدّور الذى لعبته الطوائف الفاعلة فى المجتمع الإسلامى، فيما يتصل بصياغة مفاهيم الشعر، وأعنى طوائف الفقهاء والفلاسفة والمتصوّفة، فضلاً عن اللّغويين والمتكلمين وغيرهم. وإذا أضفنا الكتابات ذات الطابع التعليمى التجميعى

وشروح الشعر متعددة الاتجاهات والأنواع، ازداد إدراكنا لثراء تراثنا النقدى فى الشعر، بل ازداد إدراكنا لحقيقة مهمة مؤداها أن هذا التراث لم تكشف كل جوانبه بعد، ولم تدرس الدرس الواجب الجاد.

وفى هذا الإطار تبدو خطورة التأريخ للتُّراث النَّقدى: إن التأريخ يعد عملاً بلا جدوى فى غياب الاستقصاء الدقيق للمعطيات التاريخية، وفى غياب المنهج المتكامل فى المعالجة، ومع ذلك فما أكثر الكتب التى تؤرخ لتراثنا النقدى، فى الشعر وغيره، ابتداء من الجاهلية الجهلاء حتى مشارف العصر الحديث، دون أن يكون لها منهج واضح ودون أن يتوفر لها القدر الدقيق من استقصاء المادة، وتتبعها فى منحنياتها المتعرجة ومخطوطاتها المتناثرة، ومجالاتها المتنوعة تنوع التراث القديم كله. وكتب «تاريخ النقد» التى من هذا النوع عمل لا غناء فيه، لأنه يوهم القارئ أنه قد عرف كل شئ عن التراث النقدى مع أن هذا القارئ لم يعرف شيئاً ذا بال، فى حقيقة الأمر، فضلاً عن أن هذه الكتب تُسَطِّح الأشياء، فلا تعالج شيئاً رغم ادعائها أنها تعالج كل شئ. وإذا أضفنا إلى ذلك أن ما نجهله من التراث النقدى قد يفوق ما نعرفه ـ بدليل أسماء كتب النقد التى ترد فى الفهارس القديمة ـ وأن كثيراً من المخطوطات لم تحقق أو تكشف بعد، وأن كثيراً من مجالات التراث النقدى لم تدرس بعد، ازداد الأمر خطراً، خاصة عندما يجنح المؤرخ إلى التعميم أو إطلاق الأحكام الظَّنَّانة.

والمشكلة الأساسية، على كل حال، ليست فى قلة تراثنا فى نقد الشعر أو كثرته، وإنما فى وجهة النظر التى نتعامل بها مع هذا التراث، وفى المنهج الذى نعرض التراث من خلاله. إن وجهة النظر المصاحبة للمنهج تفرض طبيعة المعالجة، كما تفرض زوايا الاختيار، وتحدد ـ فى النهاية ـ نقاطاً للحوار، يتم فيها الجدل بين الماضى والحاضر، دعماً للحاضر الذى هو نقطة البدء والمعاد.

وهناك تصوران عن التراث بوجه عام: تصور يتعامل مع التراث باعتباره كتلة من الأحداث والمفاهيم والقيم، مستقلة عن وعينا وعن وجودنا تماماً، ويمكن أن تعالج

معالجة محايدة، تحاول الوصول إلى الكينونة المتعالية لهذه الكتلة، التى تشبه المثل الأفلاطونية فى تجريدها وتعاليها على السواء. وذلك تصور موجود بالقوة لا بالفعل كما يقول الفلاسفة القدماء، ومن المستحيل ـ عملياً ـ أن نتعامل مع التراث على هذا النحو، لسبب بسيط مؤداه أن التراث موجود بنا وفينا فى الوقت نفسه. فضلاً عن أن وجوده الموضوعى لا يعنى انفصاله المطلق عنا، بل يعنى أنه ـ رغم بعده التاريخى ـ مازال يؤثر فينا بالقدر الذى نؤثر فيه، كأنه يشكلنا بقدر ما نشكله.

أما التصور الثانى، فيتعامل مع التراث من منظور الوعى بالحاضر، والإدراك للوجود الآنى، وذلك هو التّصور السّائد، فضلاً عن أنه التّصور الممكن عملياً.

والخلاف فى تفسير التراث ـ فى إطار هذا التصور ـ أمر بدهى، والاختيار أمر ملزم بالضرورة لكل الأطراف، والإحياء أو إعادة التشكيل جهد لا مناص منه. وتعدد الرؤى وتباين زوايا النظر إلى الماضى، فى هذه الحالة، مرتبط بتعدد الرؤى وتباين النظر إلى الحاضر نفسه. إن للتراث، باعتباره وجوداً موضوعياً، مستويات متعددة ومتعارضة، وفى داخل كل مستوى عناصر يمكن أن تتجه، أو توجه، صوب اتجاهات متباينة، وذلك طبيعى؛ لأن التراث ـ فى النهاية ـ محصلة لصراع إنسانى، عبر مراحل تاريخية ذات أبعاد اجتماعية وفكرية متباينة ومتعارضة، يمكن أن تتجاوب مع أبعاد الحاضر ومستوياته المتباينة والمتعارضة فى آن. وبقدر موقفنا من الحاضر نميل ـ بوعى أو بدون وعى ـ إلى الاختيار والتأكيد، والنفى والإثبات، وننحو صوب عمليات إعادة التفسير أو التشكيل. ولولا ذلك لما اختلفت نظرة جيل الطهطاوى عن نظرة جيل طه حسين، ولما اختلفت نظرة طه حسين عن نظرة زكى نجيب محمود، ولما اختلفت نظرة الأخير عن نظرة الجيل اللاحق له، بل لما اختلفت الأنظار داخل الجيل الواحد من المفكرين، كل بحسب موقعه فى الحاضر، وكل بحسب موقفه من الآنى.

وما ينطبق على التراث بمعناه الشامل ينطبق على تراث نقد الشعر بمعناه الضيق، مادامت العلاقة بين المعنيين هى علاقة الجزء بالكل فحسب. ولذلك اختلفت نظرة مندور ـ مثلاً ـ فى «النقد المنهجى عند العرب» عن نظرة شوقى ضيف

فى «البلاغة تاريخ وتطور»، كما اختلف إحسان عباس عن طه إبراهيم ومحمد زغلول سلام رغم أنهم يعالجون موضوعاً واحداً يرتبط بتاريخ النقد، واختلف شكرى عياد فى نظرته عن عبد القادر القط، وقس على هؤلاء غيرهم كثيرين.

إن الخلاف ـ هنا ـ راجع إلى وجهة النظر من ناحية، والمنهج الذى يعالج المعطيات فى ضوء وجهة النظر من ناحية ثانية. ولولا ذلك لم ارتفعت قامة «الآمدى» حتى وصلت إلى أعلى عليين عند مندور والقط ثم عادت لتنخفض عند إحسان عباس لتقترن بنزوع محافظ.

وكل عودة إلى تراث نقد الشعر، من هذه الزاوية، عودة متحيزة بالضرورة. وعلينا أن لا نؤرق أنفسنا بذلك كثيراً، أو نخجل منه، لأننا لا نستطيع أن نفهم القدماء فهماً محايداً تماماً، إنما نحن نفهمهم فى ضوء ما يؤرقنا من مفاهيم معاصرة، ونبحث لديهم عن إجابات أو حلول لمشاكل تحيط بنا. ومهما تذرعنا بالنَّصفة والحياد، وتحدثنا عن أخلاق العلماء، فلن نستطيع أن ننفصل عن عصرنا تماماً، ولن نستطيع أن نفصل موقفنا من الحاضر عن موقفنا من الماضى. المهم أن يتسم فهمنا للتراث بأكبر قدر ممكن من الموضوعية، باعتبارها شرطاً ملازماً لإدراك المنطق الداخلى للمؤلفات القديمة، وأن يؤدى بنا ذلك الفهم إلى إثراء التراث نفسه، باعتباره جانباً أصيلاً فى تكويننا، وعاملاً فعّالاً فى حياتنا المعاصرة. إن إثراء التراث النقدى، بهذا المعنى، يؤدى إلى إثراء حياتنا النقدية نفسها، كما يؤدى إلى إضفاء الأصالة على الجديد فى هذه الحياة. وفى ذلك يكمن المحك وراء كل حركة صوب الماضى. وثمة فرق ـ بالتأكيد ـ بين من يعود إلى الماضى ليثبّت أو يؤكد وضعاً متخلفاً فى الحاضر، ومن يعود إلى الماضى ليؤصل وضعاً جديداً قد يطور الحاضر نفسه، وينفى بعض ما فيه من تخلف. وتأصيل الجديد يعنى أن «نقتله علماً»، لنعرف أصله الذى جاء منه، وأصولنا التى يمكن أن تتقبله، وتدعمه، وبمثل ذلك يؤصل الجديد، أى يصبح له أصل، ويتحول إلى قوة مؤثرة كل التأثير، بعد أن وجدت أصلاً تضرب بجذورها الفتية فيه.

وإحدى المشكلات التى تؤرق حياتنا النقدية المعاصرة مرتبطة بمفهوم الشعر، خاصة بعد التحولات الجذرية التى طرأت على القصيدة العربية، منذ ما يزيد على ربع قرن. ولقد فرض هذا التغيير طرح قضية الشعر بأسرها على المستوى النظرى، الذى يحاول تحديد مهمة للشعر وماهية له على السواء، وفى ضوء هذا التحديد يعاد النظر إلى الأداة الشعرية، التى بهرت بتغيرها الكثيرين. ومثل هذا الطرح لقضية الشعر يتطلب تركيزاً على التأصيل النظرى لمهمة الشعر وماهيته وأداته على السواء، ويستلزم إعادة النظر فى مفهوم الشعر فى التراث، وتأمله من منظور مختلف، يحرص على تكامل جوانب المفهوم من ناحية، وتأكيد القضايا التى تتجاوب مع القضايا المعاصرة، على مستويات متعددة، من ناحية أخرى. وتلك مهمة عسيرة بالقطع، يصعب أن يقوم بها فرد واحد، لأنها مهمة جيل بأسره، وعلى كل فرد من أبناء هذا الجيل، أن يقوم ببعض هذه المهمة، فى مجاله الذى اتصل به.

ولقد حاولت، بقدر وعيى بهذه المهمة، أن أنهض بجانب محدد وجزئى فحسب، من إعادة النظر فى مفهوم الشعر فى التراث. ومن هنا آثرت أن أتوقف عند زاوية فحسب من زوايا تراثنا فى نقد الشعر، وهى زاوية النقد النظرى، وذلك من خلال اختيار محدد لأهم الكتب التى أُلّفت فى هذا المجال، وما وصلنا منها قليل بالقياس إلى بقية الزوايا. لقد حاولت فى دراسة سابقة، نشرت منذ ثلاثة أعوام تقريباً، أن أتوقف عند جانب من جوانب مفهوم الشعر فى التراث النقدى، يتصل بطبيعة الشعر التخيلية، على نحو ما تبدو فى «الصورة الفنية». أما فى هذا الكتاب فأحاول أن أتوقف عند الجوانب المتكاملة للمفهوم، ولكن من خلال ثلاثة نقاد وثلاثة كتب فحسب.

ولذلك، يقوم هذا الكتاب على ثلاث دراسات أساسية، تدور حول موضوع واحد هو مفهوم الشعر، من خلال كتب ثلاثة هى: «عيار الشعر» لابن طباطبا العلوى (٣٢٢هـ)، و«نقد الشعر» لقدامة بن جعفر (٣٣٧هـ)، و«منهاج البلغاء وسراج الأدباء» لحازم القرطاجنى (٦٨٤هـ). واختيارى هذه الكتب الثلاثة نابع من إيمانى بأنها تمثل محاولات أصيلة لتحديد الأصول النظرية لمفهوم الشعر، وهى

ليست كتباً منغلقة، لا تتجاوب مع المحاولات السابقة عليها أو المعاصرة لها، بل – على العكس – تحاور المحاولات السابقة والمعاصرة فتفيد منها بقدر ما تضيف إليها، وتتجاوز في إضافتها وطموحها كل محاولات التأصيل التي نعرفها. فهي – من هذه الناحية – وثائق دقيقة للمفاهيم المتكاملة، وصورة لمحاولات فريدة ضاع الكثير منها، ولم يبق سوى هذه الكتب الثلاثة التي لا ينهض إلى جانبها، فيما وصلنا من التراث، محاولات أخرى مشابهة لها في الهدف، أو مساوية لها في الإنجاز.

لقد حاول ابن طباطبا العلوي أن يؤسس «عياراً» للشعر، يرتبط بتصورات محددة عن المهمة والماهية والأداة، كما حاول أن يواجه «محنة» الشاعر المحدث في عصره. وبقدر محاولته مساعدة الشاعر المحدث على تجاوز محنته حاول مساعدة المتذوق على إدراك الأصول النظرية لمفهوم الشعر، وبذلك طرح قضية مفهوم الشعر طرحاً متميزاً، تجاوبت فيه خبرته كشاعر، مع ثقافته كناقد يحاول أن يوفق بين معارف العقل ومعارف النقل، مع وعيه بأهمية الشعر ودوره في حياة الفرد والجماعة.

وطور قدامة بن جعفر محاولة ابن طباطبا، فأخذ على عاتقه مهمة جليلة، مؤداها تأصيل «علم» يميز جيد الشعر من رديئه، على مستوى الفهم والتذوق والحكم، وبالتالي تأصيل مفهوم ينفي النظم الزائف ليؤكد الشعر الحق، فإذا تم ذلك على مستوى الفهم تحققت على مستوى الحكم نتائج مثمرة، تميِّز نقد الشعر عن غيره من ألوان المعرفة، وتميز ناقد الشعر عن اللُّغوي والسياسي والأخلاقي، وتَرُدُّ هذا التميز إلى ضرب من الإدراك للخصائص النوعية للشعر.

ويمثل ابن طباطبا وقدامة، بسبب ذلك، المرحلة التي تم فيها تشكيل مفهوم الشعر في القرن الرابع للهجرة، بعد محاولات تمهيدية تمت في القرن الثالث(*)،

* للأسف ضاع الكثير من هذه المحاولات، فلا نعرف عنها إلا أخبار بعض ما ضاع منها فحسب، كمحاولات المعتزلة من أمثال العتابي والناشئ الأكبر، ومحاولات النقليين من أمثال ابن طيفور بكتابه **«المنثور والمنظوم»**، والمبرد بكتابيه **«قواعد الشعر»** و**«ضرورة الشعر»**، وأبي حنيفة الدينوري بكتابه **«الشعر والشعراء»**، ومحاولات الفلاسفة المرتبطة بترجمة وشرح كتابات أرسطو وأفلاطون والسوفسطائية وغيرهم من فلاسفة اليونان، على نحو ما فعل الرازي (أبو زكريا) والكندي والسرخسي وأمثالهم.

وتأثرت بالمناخ العقلانى الذى أشاعه الفلاسفة والمعتزلة على السواء. أما الفلاسفة فقد أكدوا، ضمن ما أكدوا، أولوية تحديد ماهية الأشياء وضرورة البدء بتعريفها، قبل أى نقاش حول الأشياء ذاتها، كما أكّد المعتزلة مبدأ التحسين والتقبيح العقليين، باعتباره مبدأ مرتبطاً بقدرة العقل الذّاتية على الوصول إلى الجوانب الثابتة للقبح والجوانب الثابتة للحسن، على مستوى تجريدى، بعيد عن الهوى والعصبية، أو الحماس لأى شئ سابق على حركة العقل فى التأمل. وفى ظل هذا المناخ ينفتح السبيل أمام قضية التأصيل النظرى للشعر، ويتجاوز النقد مرحلة العراك السطحى فيما سمى بخصومة القدماء والمحدثين، وننتقل إلى المستوى الأرقى الذى تطرح فيه قضية الشعر طرحاً يتصل بالبحث عن مفهوم متكامل، ويحرص النقد ـ فى سبيل ذلك ـ على الإفادة من كل تجارب الأمم السابقة، والإفادة من إنجازات المعرفة الجديدة فى مجال الفلسفة. ويدرك الناقد ـ أخيراً ـ أنه لا فاصل بين فهمه للحياة وفهمه للشعر، وأن عليه أن يضع فهمه للشعر ضمن إطار أشمل من التصورات، ولقد تم ذلك فى القرن الرابع، بعد محاولات تمهيدية فى القرن الثالث، قام الجاحظ المعتزلى (٢٥٥هـ) بأكثر جوانبها أهمية. ولقد هيأت هذه المحاولات السبيل أمام ابن طباطبا وقدامة لكى يشكل كل منهما مفهوماً للشعر، يجمع فيه إنجاز الماضى، ويواكب إنجاز الحاضر، الذى مثل المتنبى (٣٠٣ ـ ٣٥٤هـ) ذروته الإبداعية، ومثل الفارابى (٣٣٩هـ) ذروته الفكرية، ومثل ابن طباطبا وقدامة ـ على الأخص ـ ذروته النقدية.

أما حازم القرطاجنى فله ظرف مختلف؛ لقد جاء فى القرن السابع للهجرة، بعد قرنين من وفاة آخر الشعراء الكبار فى التراث، وبعد حملة عداء للشعراء قادتها طوائف من أهل النقل باسم التقوى والأخلاق. ولقد واكب جهده النقدى وعيه الحاد بأنه يعيش فى مرحلة تخلف متعددة الأبعاد، على مستويات الإبداع والنقد والفكر والسلطة السياسية فى آن. وكان وعيه بانهيار الأندلس، موطنه، يواكب وعيه بانهيار الشعر. ولقد اختار العقل فى عصر يعادى العقل، واختار الفلسفة فى عصر يشك فى الفلسفة، واختار الارتباط بالماضى المتقدم فى عصر لم يعد يعى إلا التخلف. وكان عليه أن يطرح، متوحداً، قضية الشعر من جديد، فى ضوء اختياره الخاص، وفى ضوء الظرف التاريخى المعقد الذى عاش فيه. ولم يكن أمامه من سبيل

إلا التواصل مع الإنجازات الأصيلة من قبله، فبدأ من حيث انتهى قدامة، واستمر وحيداً مغترباً، يحمل زاد الحكمة والشعر، حتى وصل إلى آفاق فريدة، مكنته من صياغة أنضج مفهوم للشعر فى تراثنا النقدى، وذلك واضح فى «تكامل المفهوم» من ناحية، وفى الأبعاد الغنية التى ينطوى عليها هذا التكامل من ناحية أخرى. وإذا كان ابن طباطبا وقدامة يمثلان مرحلة «تشكيل المفهوم»، فلا شك أن حازماً يمثل مرحلة «تكامل المفهوم».

ولعلى فى حاجة إلى أن أوضح أنى لم أتعامل مع الكتب التى تركها هؤلاء الثلاثة بشكل مغلق، لا يتجاوز هذه الكتب إلى غيرها. لقد حاولت ـ على العكس ـ أن أجعل من كتاباتهم نقطة ارتكاز، يمكن أن تكون منطلقاً لتحركات متنوعة عبر الزمان والمكان. ولذلك تعرضت، خلال المفاهيم التى طرحها الثلاثة على السواء، لقضايا كثيرة أثارها غيرهم من السابقين عليهم أو المعاصرين لهم، فدخلت عناصر المقارنة وتتبع الأصول والتأثر والتأثير. وكان ما يعنينى خارج إطار المفهوم هو التكوين الفكرى للناقد بأبعاده المتنوعة، وتلاحم هذا التكوين داخل نسيج المفهوم الذى يطرحه الناقد، ولذلك لم أتعرض لقضايا النقد التطبيقى إلا من الزاوية التى توضح الأداة بوجه خاص. وكان تركيزى الدائم فى التأصيل النظرى على الخطوة المنهجية التى دفعت النقاد الثلاثة إلى بناء مجموعة من التصورات، تترابط عند كل منهم بشكل متميز، يحدد مفهوماً للشعر من ناحية، ويؤسس «علماً» يميز الجيد من الردىء من ناحية أخرى.

وأنا أستخدم كلمة «العلم» وأؤكدها، لأنها وردت عند النقاد الثلاثة على السواء، وارتبطت فى أذهانهم ـ بدرجات متفاوتة ـ بالحرص على تمييز نقد الشعر عن غيره من المعارف، وبالتالى تمييز «الناقد» تمييزاً محدداً، يخرج طوائف متعددة، ظلت ـ ومازالت ـ محسوبة على النقد الأدبى. وتكشف صيغة «العلم»، بهذا المعنى المحدد، عن تجاوز النقد الأدبى منطقة الانطباعات إلى منطقة التصورات التى تشكل «عياراً» للقيمة، يمكن للعقل تجريده من الحالات الجيدة أو الرديئة، المتعينة والمتاحة، لكى يعود العقل فيطبقه على حالات فردية أخرى، مشابهة أو مخالفة. وفى ذلك ما يجعل لنقد الشعر، بل لأى نقد، أساساً موضوعياً ومنهجياً، لا يفارق تصورات كلية مرتبطة بمهمة الشعر وماهيته وأداته.

ومن المنطقى أن لا تبرز صيغة «علم الشعر» على هذا النحو إلا فى مرحلة فكرية ناضجة. ومن المنطقى ـ أيضاً ـ أن تحتاج محاولة تأسيس «علم الشعر» إلى ثقافة فلسفية تتجاوز الثقافة اللغوية، وإن استعانت بها لدرس الأداة، فتفيد المحاولة ـ فى هذا التجاوز ـ من طريقة الفلسفة فى صياغة المفاهيم والتصورات، وفى صياغة الترابط المنطقى بين المفاهيم والتصورات، كما تفيد من معطيات الفلسفة فيما يتصل بإنجازها فى نظرية الفن بعامة، وبخاصة مجال الشعر الذى درسه الفلاسفة ضمن أقسام المنطق والسياسة والنفس والأخلاق، ومجال الموسيقى التى درست ضمن العلوم الرياضية، والرّسم والنّحت اللّذين درسا فى أقسام أخرى للفلسفة بمعناها الشامل فى التراث.

والإفادة من الفلسفة فى شمولها تعلم ناقد الشعر ضرورة ارتباط مفهومه عن الشعر بمفاهيم أخرى متكاملة عن الحياة. ولا أحسب أن أى ناقد يستطيع أن يمضى طويلاً فى مناقشة مهمة الشعر، أو مهمة الفن بعامة، دون أن تكون لديه مفاهيم أكثر شمولاً عن مهمة الإنسان وموقفه من الحياة والواقع، فضلاً عن علاقة الفن بتلك المهمة أو هذا الموقف؛ وبمثل ذلك يلحظ الناقد العلاقة المتبادلة بين اكتمال الفن واكتمال الحياة على السواء. ولم يتمكن ابن طباطبا وقدامة وحازم من خوض هذه الآفاق الرحبة، بدرجات متفاوتة بالقطع، إلا بسبب صلتهم الوثيقة بالفكر الفلسفى فى عصرهم. إن هذه الصلة لم تمكنهم من التميّز عن أقرانهم منهجياً فحسب، بل مكنتهم من الوصول إلى إنجاز واضح الأصالة.

وبغض النظر عن اختلافنا أو اتفاقنا مع بعض ما أنجزوه، فإن علينا أن نتعلم من محاولتهم الطموح إلى شمول النظر، والطموح إلى أن يكون لنا صوتنا الخاص، وإنجازنا المتميز، فى إطار مفهوم الشعر، وإطار غيره من المفاهيم النظرية للفن، وبذلك يصبح لحوارنا مع التراث معنى وجدوى، ونكون فاعلين بقدر ما نحن منفعلين.

جابر عصفور

القاهرة ـ منتصف أغسطس ١٩٧٧

القسم الأول

تشكيل المفهوم



الفصل الأول

البحث عن عيار للشعر
«ابن طباطبا»



١ المهاد النظرى

كتاب ابن طباطبا العلوى «عيار الشعر» كتاب صغير الحجم نسبياً، لكن له مكانته المهمة فى تاريخ نظرية الشعر عند العرب، وذلك لعدة عوامل، أهمها أن ابن طباطبا ـ أبو الحسن محمد بن أحمد المتوفى عام (٣٢٢هـ) ـ يحاول، فى هذا الكتاب، تقديم مفهوم للشعر، يؤسس «عياراً» لهذا الفن يحدد الأسباب الموصلة إلى نظمه، كما يحدد القيمة التى يمكن أن ينطوى عليها النظم لو التزم بقواعد الصنعة. أى أن الكتاب ليس كتاباً فيما نسميه بالنقد التطبيقى، الذى يتركز حول النقد الموضعى معتمداً على الموازنة، أو قياس الأشباه على النظائر، وإنما هو كتاب فى النقد النظرى، الذى يعنى بتحديد أصول الفن، وتوضيح قواعده، وبالتالى تحديد معيار للقيمة.

هذه الخاصية فى الكتاب تجعله يلتقى وكتاب «نقد الشعر» لقدامة بن جعفر، وكتاب «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» لحازم القرطاجنى. ذلك لأن هذه الكتب الثلاثة تشغل بقضية تأصيل الفن الشعرى فى ذاته، وتحاول أن تقدم تصورات نقدية متماسكة، تحدد ماهية للفن الشعرى كما تحدد وظيفة له على السواء. وهى بذلك تتميز عن «موازنة» الآمدى أو «وساطة» القاضى على بن عبد العزيز، بل عن «أسرار

البلاغة» أو «دلائل الإعجاز» لعبد القاهر. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يبدأ ابن طباطبا وقدامة كتابيهما بالحديث عن «علم» للشعر، يحدد كيفية النظم وعياره عند ابن طباطبا، ويميز جيد الشعر من رديئه عند قدامة، وينفى من لا شأن لهم بمعرفة أصول الفن الشعرى ممن هاجمهم حازم. وليس هناك تركيز فى هذا النوع من النقد على شاعر بعينه، من قبيل الموازنة بينه وبين من يخالفه فى الاتجاه، أو التوسط بينه وبين خصومه، بل التركيز على مجموعة من المفاهيم والتصورات تترابط ترابط العلة بالمعلول، لتتجه صوب مفهوم للعلم، تحدد خلال القرن الرابع للهجرة على وجه التحديد.

صحيح أن صيغة «العلم بالشعر» صيغة أقدم من القرن الرابع، يمكن أن نجدها عند ابن سلام الجمحى (٢٣٢هـ) عندما يتحدث عن صناعة وثقافة للشعر «يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات»[1] أو عندما يشير إلى أهل «العلم بالشعر»، أو عندما يصف خلاد بن يزيد الباهلى بأنه «كان... حسن العلم بالشعر»[2]. ولكن صيغة «العلم بالشعر» عند ابن سلام كانت تعنى رواية الأشعار والقدرة على تمييز المصنوع (المنتحل) الذى لا خير فيه، وأهم من ذلك أنها لا تسند هذه القدرة إلى أساس عقلى ثابت يمكن أن يلتقى حوله الجميع، التقاء النقاد حول محور أو أكثر من محاور القيمة، بل كانت صيغة ابن سلام تسند الخبرة إلى كثرة المدارسة التى تعدى على العلم، فإذا جاءت إلى العلم نفسه جعلته شيئاً مبهماً يتحرك «بلا صفة ينتهى إليها ولا علم يوقف عليه»[3]. وليس الأمر كذلك عند ابن طباطبا أو قدامة اللذين يلتقيان حول أساس عقلانى للشعر، وينطلقان من مفهوم محدد للعلم، يخالف المفهوم الموجود عند ابن سلام.

لقد أصبح مفهوم «العلم» فى القرن الرابع قرين حصول صورة الشئ فى العقل، ومرتبطاً بإدراك الشئ على ما هو به. وحصول صورة الشئ أو إدراك ما هو به يعنى ـ

---

(١) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء ١/٥.

(٢) المرجع السابق ١/٧.

(٣) المرجع نفسه ١/٦.

على مستوى نقد الشعر ـ تحديد الخصائص النوعية للفن الشعرى، وتحديد العناصر العقلية التى تجعلنا قادرين على تمثل الشئ، وبالتالى الحكم عليه، مادام الحكم على الشئ فرعاً من تصوره. وبمثل هذا الفهم يمكن أن يكون «علم الشعر» فرعاً مستقلاً من فروع المعرفة، له مكانته داخل تصنيف العلوم وإحصائها. قد يقع فى دائرة علوم اللسان، على نحو ما نجد عند الفارابى مثلاً، ولكنه يتميز عنها بخصوصية مادته، فينقسم إلى فروع «يدرس أولها الأوزان، ويدرس ثانيها نهايات الأبيات أو القوافى، ويدرس ثالثها ما يصلح أن يستعمل فى الأشعار مما ليس يصلح»[1]. وإذا كانت خصوصية المادة تصل علم الشعر بعلوم اللسان، من حيث هو لغة، فإنها تصله بعلوم أخرى، لم يكن يعرفها العرب، هى علوم الأوائل أو الأعاجم، كما كان يطلق على المعارف الفلسفية. ومن هذه الزاوية يتصل علم الشعر ـ من حيث خصوصية دلالاته وكيفية بنائه ـ بالمنطق، كما يتصل بالصناعة المدنية من حيث غاياته، وبالتالى بعلمى الأخلاق والسياسة.

ويمكن أن نقول ـ بعبارة أخرى ـ إن صيغة «علم الشعر» التى نجدها فى كتاب ابن طباطبا أو قدامة، هى صيغة وصلت إلى درجة المصطلح المتميز الذى يشير إلى تزاوج المعارف التقليدية المتصلة بعلوم العرب اللغوية والمعارف غير التقليدية المتصلة بالفلسفة. ومن التزاوج بين هذين اللونين من المعارف تأسس النقد النظرى فى تراثنا النقدى، وتحرك على أساس عقلانى، يتجاوز الأساس النقلى الذى يلوذ بثقة القارئ أو تعاطفه، إلى أساس جديد يعتمد على التأصيل، ويلوذ بالتعليل، والتحليل، والتفسير، كى يصل إلى الإقناع لا التعاطف.

هذا النحو من التأليف النقدى ـ أو النقد النظرى ـ الذى يهتم بالتأصيل أكثر مما يهتم بالتطبيق الموضعى، ويعتمد على التبرير العقلى أكثر مما يستند إلى الحكم الانطباعى، يكشف عن درجة من النضج لا تتأتى إلا بعد الوعى بضرورة تصنيف المعرفة الإنسانية، وضرورة تمييز كل نشاط فيها عن غيره، وتلك الدرجة من النضج

(١) الفارابى : إحصاء العلوم/ ٦٥ ـ ٦٦.

قرينة التخصص من ناحية، ومرتبطة بالوعى النظرى بمشكلة الفن الأدبى من ناحية أخرى. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يفتتح ابن طباطبا كتابه بالإشارة إلى الحاجة إلى وضع علم للشعر، أو أن يبدأ الكتاب بمحاولة وضع تعريف «أوحد» لهذا الفن، ويهتم بتحديد أدوات الشعر، وكيفية صناعته، ويناقش مبدأ العلية فى حسن الشعر، ويتوقف عند مبدأ الغاية وما يقترن به من تحديد أهمية الشعر وأثره فى النفوس، وأن نجد لديه أول تحليل نقدى لصلة البناء الشعرى باللذة وأول فهم واضح لصلة الشعر بغيره من الفنون. وفى ذلك بعض ما يكشف عن تأثر ابن طباطبا بالتيارات السائدة فى عصره، وأعنى التيارات التى جعلت القرن الرابع يشهد أكثر من محاولة لإحصاء العلوم وتصنيفها، كما نجد عند الفارابى (٣٣٩هـ) فى «إحصاء العلوم» أو عند الخوارزمى (٣٧١هـ) فى «مفاتيح العلوم». ومن الواضح أن ابن طباطبا العلوى لم يكن منفصلا عن هذه التيارات، فقد استلهم روحها العام من حيث التسليم بمبدأ التخصص، فدار كل نشاطه فى دائرة الفن الأدبى على مستوى الإبداع والتأصيل[1]، كما تأثر ببعض معطياتها واستعان بها على تحليل الظاهرة الشعرية وتأصيل أصولها، على مستويات متعددة، أشار فيها غير مرة إلى أقوال الفلاسفة وأفكارهم فى الشعر والموسيقى والرسم واللذة. ولذلك كانت فى كتابه درجة من النضج والتكامل لم تتوفر فى الكتابات السابقة عليه ـ على الأقل ما نعرفه منها ـ ولقد دعّم هذا النضج أن ابن طباطبا شاعر ومثقف علوى له صلة لا تنكر بالمتفلسفة فى عصره.

وليس معنى هذا أن ابن طباطبا ينطلق إلى آفاق فلسفة الفن بوجه عام، كما فعل بعض معاصريه، من أمثال أحمد بن الطيب السرخسى أو الفارابى، وإنما هو شاعر عالم جمع المعارف التقليدية (النقلية) التى أسهم بها اللغويون وغيرهم من علماء القرن الثالث، وحاول أن يطورها فى ضوء ما تلقفه عن معارف الفلسفة فى

---

(١) يقول ابن النديم عنه: «له ذكر فى الشعر والشعراء، وله من الكتب كتاب سنام المعالى، كتاب عيار الشعر، الشعر والشعراء اختياره، كتاب ديوان شعره» (الفهرست/ ١٢٦). أما ياقوت فيذكر كتبه على النحو التالى: «كتاب عيار الشعر، كتاب تهذيب الطبع، كتاب العروض لم يسبق إلى مثله، كتاب فى المدخل إلى معرفة المعمى من الشعر، كتاب فى تقريظ الدفاتر» (معجم الأدباء ١٧/ ١٤٣ ـ ١٤٤).

عصره، خاصة ما يتصل منها بقضية الشعر وعلاقته بغيره من الفنون، وذلك كى يجيب عن سؤالين أساسيين يتصل أولهما بتحديد مفهوم لفن الشعر، من حيث ماهيته ووظيفته وأداته، ويتصل ثانيهما بتحديد جانب القيمة فى هذا الفن، من حيث المعيار الذى يحكم به عليه، والمعيار الذى ينظم على أساسه. ومن هنا يلفت الكتاب النظر للوهلة الأولى بعنوانه «عيار الشعر» ، فيلفتنا مصطلح «العيار» إلى الوعى النظرى بمشكلة الخصائص النوعية لفن الشعر من ناحية، وضرورة تأصيلها فى جهد متميز من ناحية أخرى. ولنلاحظ الصلة بين مصطلحى «علم» و«عيار» لأن ثانيهما مترتب على أولهما. وإذا كان «العلم» هو حصول صورة الشئ فى العقل وإدراكه على ما هو به، فإن «العيار» هو المقياس الذى يحدد القيمة على أساس من الخصائص النوعية الملازمة لصورة الشئ وكيفية إدراكه، فى آن.

ويمكن القول إنّ مصطلح «عيار الشعر» يرادف الوسائل أو المقاييس التى ينبنى عليها الحكم النقدى على هذا الفن، والجذر اللغوى لكلمة «العيار» يؤكد هذا الفهم، فهو يرتبط بالقياس الذى يراد به الحكم على القيمة. ولذلك يقال عيّر الدّينار أى وازن به غيره [1]. أى أن عيار الشعر متصل بأساس المعايرة، وتلك بدورها هى الموازنة أو المكايلة التى نحدد بها الشئ كمّاً وكيفاً على السواء. ولذلك يفتتح ابن طباطبا كتابه بقوله: «وفقك الله للصواب، وأعانك عليه، وجنبك الخطأ، وباعدك منه، وأدام أنس الآداب باصطفائك لها، وحياة الحكمة باقتنائك إياها. فهمت ـ حاطك الله ـ ما سألت أن أصفه لك من علم الشعر، والسبب الذى يتوصل به إلى نظمه، وتقريب ذلك على فهمك، والتأتى لتيسير ما عسر منه عليك وأنا مبين ما سألت عنه، وفاتح ما يستغلق عليك منه»[2]. وفى ذلك المفتتح ما يشى بازدواج الآداب والحكمة فى ذهن ابن طباطبا، وما يكشف عن غايته وهى تحديد عيار لفن الشعر.

---

(١) فى اللسان : «عيّر الميزان والمكيال وعاير بينهما معايرة وعياراً، أى قدرهما ونظر ما بينهما. قال الليث : العيار ما عايرت به المكاييل»، مادة «عير».

(٢) ابن طباطبا : عيار الشعر/ ١.

وإذا تجاوزنا ما يفتتح به ابن طباطبا كتابه لاحظنا الترابط اللافت لموضوعات الكتاب، خاصة لو قورن بما وصلنا من كتابات القرن الثالث؛ إذ يبدأ الكتاب بتعريف الشعر، وينتهى بتحديد الغاية من نظمه، أى أن بداية الكتاب تتصل بالماهية ثم يتصاعد منها ابن طباطبا حتى يصل إلى الوظيفة. وبين البداية والنهاية تترابط الموضوعات، فتبدأ بالشعر وأدواته وكيفية صناعته، وهى بداية تقود إلى قضية الألفاظ والمعانى ـ أو الشكل والمحتوى ـ وتعالج هذه القضية معالجة تكشف عن محنة الشاعر المحدث فى الصياغة، خاصة عندما يقارن هذا الشاعر بمن سبقه. والمقارنة تستلزم عرض تقاليد الشعر القديمة وسننه، ابتداء من طريقة العرب فى التشبيه، وانتهاء بالمثل الأخلاقية التى بنى عليها الشعر القديم. وبعد عرض نماذج من الشعر القديم عرضاً يتناسب مع الحل الذى يتصوره ابن طباطبا لمحنة الشاعر المحدث، ينتقل إلى عيار الشعر، فيبدأ المعالجة من المستوى الكلى متمثلاً فى عيار القصيدة من حيث هى كل، ثم ينتهى بالمستوى الجزئى متمثلاً فى أضراب التشبيه والتعريض. وبعد أن يتم تحديد عيار الشعر، وبالتالى القيمة الملازمة لكيفية صياغة شكله، ينتقل ابن طباطبا إلى عرض أنواع الشعر على أساس من هذه القيمة، فيعرض للأشعار المحكمة والأشعار الغثة، وما يمكن أن يتراوح بين هذين النقيضين من أنواع، ويتعرض لسنن العرب التى تثبت عنصر القيمة فى هذه الأنواع، وبالتالى يقدم نماذج تبرر الحكم بالقيمة، وتغيرها. ثم يصل الكتاب إلى خاتمته الطبيعية فيتخذ موقفاً محدداً من غايات الشعر بعد أن مهد لها أكثر من مرّة، ويقدم ـ نتيجة لهذا الموقف ـ مجموعة من الأحكام تتصل ببناء القصيدة، والمشاكلة بين أبياتها، وبين الأبيات نفسها وغاية الشعر، وذلك بطريقة تبدأ من الكلى، وهو القصيدة، وتنتهى بالجزئى، وهو القافية؛ نهاية البيت وخاتمة الكتاب على السواء. ومؤدى ذلك كله أن الكتاب ليس رسالة استطرادية الطابع كما نجد فى كتابات الجاحظ أو ابن المدبر أو غيرهما، من كتاب القرن الثالث للهجرة، وإنما بناء له منطقه الخاص الذى يزاوج بين الثقافة العربية التقليدية والثقافة الفلسفية الجديدة مزاوجة تستحق التأمل والتقدير فى آن؛ إذ تتآلف داخل هذه المزاوجة أفكار الأصمعى وابن سلام والعنابى والجاحظ وابن قتيبة وابن المعتز، رغم ما بينهم من خلاف، كما

تتآلف أفكار هؤلاء جميعاً مع تصورات فلسفية يمكن أن نجدها عند معاصرى ابن طباطبا ابتداءً من البلخى تلميذ الكندى ومروراً بالرازى وإخوان الصفا وانتهاء بالفارابى. قد يختل هذا التآلف أحياناً؛ إلا أنه اختلال المحاولة الأولى للمزاوجة بين الحكمة الجديدة والآداب الموروثة، أو التوفيق بين النقل والعقل، وذلك لحل أزمة الشاعر المحدث. وكان وعى الشاعر داخل ابن طباطبا يعانيه إبداعاً يواكب المعاناة النظرية التى يعانيها الناقد. وبسبب هذه المعاناة تميزت الرسالة بطابع ذاتى لافت، يقدم حلاً للأزمة من داخل الشعر، وبالتالى تواجهنا للمرة الأولى مجموعة متكاملة من التصورات المرتبطة بتقنية النظم نفسه، لا نجدها فى كتابات سابقة، وإن وجدناها فى كتابات لاحقة.

ولا أشك أن عملية المزاوجة أو التوفيق التى قام بها ابن طباطبا قد مهدت الطريق أمام من جاء بعده، وبخاصة قدامة الذى مضى أبعد منه فى شوط الحكمة، والآمدى الذى اختلف معه وألف كتاباً للرد عليه، ومع ذلك سار على الدرب فحاول الإعلاء من شأن البحترى على أساس من مفهوم «العلل الأربع» عند أرسطو. وبغض النظر عن رأينا فى عملية المزاوجة أو التوفيق، فقد كانت العملية متناسبة مع الغاية التى أرادها المؤلف لكتابه، والتى واكبت إحساسه بضرورة تحديد عيار للشعر، بعد أن أضحت الحاجة ماسة إلى هذا التحديد.

ولكن ما الذى يجعل الحاجة ماسة إلى تحديد عيار للشعر؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تردنا إلى تصور ابن طباطبا لواقع الشعر فى عصره. لقد انتهى ابن طباطبا إلى أن الشعر العربى فى عصره يعانى «محنة» تتمثل فى ضيق المجال أمام المحدثين، خاصة بعد أن سبقهم المتقدمون فى مجالات كثيرة: «والمحنة على شعراء زماننا فى أشعارهم أشدُّ منها على كل من كان قبلهم، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وخلابة ساحرة»[1]، وترجع أسباب هذه المحنة إلى الوظيفة الاجتماعية للشاعر وما فرضته من قيود على نظم الأغراض المتصلة بالسلطة التى يتوجه إليها الشاعر

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر/ ٨ ـ ٩.

بشعره، سواء كان مادحاً لها أو هاجياً لأعدائها، أو راثياً من مات ممن يمثلها. ويلاحظ ابن طباطبا أن العلاقة بين الشعر القديم، في الجاهلية الجهلاء وصدر الإسلام، كانت علاقة متميزة، يباح للشاعر فيها أن يصدر في مدحه وهجائه عن قناعته الخاصة، وبالتالي كان الشعراء القدماء «يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدق فيها مديحاً وهجاء، وافتخاراً ووصفاً، وترغيباً وترهيباً، إلا ما قد احتمل الكذب فيه في حكم الشعر: من الإغراق في الوصف، والإفراط في التشبيه. وكان مجرى ما يوردونه منه مجرى القصص الحق، والمخاطبات بالصدق، فيحابون بما يثابون أو يثابون بما يحابون»[1]. ولكن هذه العلاقة بين الشاعر القديم والسلطة الحاكمة قد تغيرت في عصر ابن طباطبا، فمن ناحية لم يعد ممثلو السلطة يقبلون من الشاعر إلا ما يوافق قناعتهم هم لا قناعة الشاعر، وبالتالي ما يوافق مصالحهم الخاصة لا تصورات الشاعر، ومن ناحية أخرى لم يعد الشاعر قادراً، لعوامل متعددة، على أن يكون صادقاً في نظمه الذي يتوجه به إليهم بشكل يقارب الصدق القديم. يضاف إلى ذلك أن المتلقين لهذا النظم والمتذوقين له لم يعودوا يطالبون المحدث إلا بكل ما هو طريف في المدح، بغض النظر عن قناعتهم هم، أو قناعة الشاعر في الممدوح. ويزيد الوضع سوءاً أنهم ـ مع حرصهم على تثبيت صورة الممدوح ـ يطالبون الشاعر بالجدة، وينفرون من افتتاح قصائد المديح بذكر البكاء «ووصف إقفار الديار وتشتت الآلاف ونعي الشباب وذم الزمان»، إلى آخر تلك الأشياء التي عدها ابن قتيبة في القرن الثالث عوامل تساعد على تأليف القلوب وإيجاب الحقوق وتدفع الممدوح إلى الإسماح. وفي مثل هذا المجال لا يجد الشاعر أمامه مفراً من التمويه الحرفي حتى يحقق لمتلقيه مطلبهم. وبذلك يختفي الصدق باعتباره مطلباً من مطالب الشعر ويحل محله مطلب آخر يحدده ابن طباطبا عندما يقول: «والشعراء في عصرنا إنما يحابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم وبديع ما يغربونه من معانيهم، وبليغ ما ينظمونه من ألفاظهم، ومضحك ما يوردونه من

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر / ٩.

نوادرهم، وأنيق ما ينسجونه من وشي قولهم، دون حقائق ما يشتمل عليه من المدح والهجاء، وسائر الفنون التي يصرفون القول فيها. فإذا كان المديح ناقصاً عن الصفة التي ذكرناها، كان سبباً لحرمان قائله، والمتوسل به، وإذا كان الهجاء كذلك أيضاً كان سبباً لاستهانة المهجوّ به»[1].

وحل هذه الأزمة التي يواجهها الشاعر المحدث يمكن أن يتم بطريقين: أولهما أن ينفي ابن طباطبا «المحنة» بنفي العوامل المؤدية لها، وذلك يستلزم تقديم فهم مخالف لوظيفة الشاعر الاجتماعية ولعلاقته بالسلطة الحاكمة، ولكن هذا الحل لا يمكن أن يتم إلا بارتباط الناقد بتصورات اجتماعية متقدمة، تعيد النظر في المستوى الثابت للعلاقات الاجتماعية بشكل أو بآخر، فتطرح ـ مثلاً ـ تصوراً مخالفاً للقيم يمكن أن ينطوي عليه المديح أو الهجاء؛ بحيث ينفسح السبيل أمام الشاعر للتعبير عن قناعاته الخاصة، وبالتالي يصبح المجال رحباً أمامه، فتنتفي المحنة أو الأزمة. وذلك ما لم يكن ابن طباطبا مستعداً له، أو لم يكن يخطر على باله، لعوامل متعددة، أهمها أن هذا تفكير يجافي الفكر السائد في عصر ابن طباطبا، فضلاً عن أن ابن طباطبا نفسه مؤمن بثبات العلاقات الاجتماعية، لا يشك في صوابها أو جدواها، وبالتالي يتمسك بالتمييز بين المادح والممدوح، وما يفرضه هذا التميز من مواضعات، لها ما يدعمها في عقائده العلوية. بل إنه يكاد يسلم ـ في غمرة إيمانه بهذا التميز ـ بأسبقية مراعاة المقام الاجتماعي، على أصول تحسين الكلام، فيطالب الشاعر بأن «يحضر لبه عند كل مخاطبة ووصف، فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات، ويتوقى حطها عن مراتبها، وأن يخلطها بالعامة، كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك، ويعد لكل معنى ما يليق به، ولكل طبقة ما يشاكلها، حتى تكون الاستفادة من قوله في وضعه الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه وإبداع نظمه»[2].

ومادام الأمر كذلك فليس هناك سبيل إلا الطريق الثاني، وهو معالجة «المحنة» معالجة فوقية، تركز على المعلول دون العلة، أو تركز على النتيجة دون السبب، فتحل

(١) عيار الشعر / ٩.

(٢) المرجع نفسه/ ٦.

الأمر كله بتقديم مجموعة من وسائل التقنية، تحقق للشاعر مراعاة المقتضى الاجتماعى، كما تحقق له الجدة والتميز.

ويستلزم هذا الحل إعادة النظر فى صنعة الشعر ذاتها وتأصيلها تأصيلاً يساعد الشاعر المحدث على تجاوز محنته، وبالتالى التوجه إلى ذلك الشاعر توجهاً تعليمياً يبدأ بالحد والتقنين على السواء، فيتأكد مفهوم الصنعة باعتبارها حلاً، وتقدم الصنعة تقديماً متكاملاً يفيد من الخبرة الحرفية والثقافية لابن طباطبا الشاعر والناقد فى آن. وكما يتكشف التوجه التعليمى فى مفتتح الكتاب، يتكشف فى بقية صفحاته، خاصة عندما يردد ابن طباطبا عبارات من قبيل: «وقد جمعنا ما اخترناه من أشعار الشعراء فى كتاب سميناه «تهذيب الطبع» يرتاض من تعاطى قول الشعر بالنظر فيه، ويسلك المنهاج الذى سلكه الشعراء، ويتناول المعانى اللطيفة كتناولهم إياها، فيحتذى على تلك الأمثلة فى الفنون التى طرقوا أقوالهم فيها، واقتصرنا على ما اخترناه من غير نفى لما تركناه، بل لاستحسان له خصصناه به دون ما سواه «أو» فلا تجعلن هذا حجة وليجتنب ما أشبهه «أو» هذه الأشعار وما شاكلها.. تجب روايتها والتكثر لحفظها»[1].

والإشارة إلى هذه الغاية التعليمية تعنى أن المؤلف يرى الشعر صنعة من الصناعات، قد ينطوى إتقانها على نوع من الاستعدادات الخاصة أو القوى النفسية، ولكن هذا الإتقان لا يمكن أن يكون دون حذق بالقواعد والأصول، ودون تمرس على استخدام الأدوات، ومن هذه الزاوية يمكن الدخول إلى فهم ابن طباطبا لماهية الشعر.

(١) عيار الشعر / ٧ ـ ٤٣ ـ ٦٧.

٢ ماهية الشعر

يبدأ كتاب ابن طباطبا بالتعريف، وذلك أمر طبيعى؛ فتعريف الشئ هو الخطوة المنطقية الأولى لتحديد ماهيته. وتعريف الشعر ـ عند ابن طباطبا ـ يتم من خلال التركيز على الشكل الظاهرى للشعر، أو على أول ما يَصُدّه المتلقى من الانتظام الإيقاعى للكلمات. وفى هذه الدائرة يتم تعريف الشعر على أنه «كلام منظوم، بائن عن المنثور الذى يستعمله الناس فى مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذى إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التى هى ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذى لا تكلف معه»[1]. وأهم ما فى هذا التعريف أنه يحدد الشعر على أساس الانتظام الخارجى للكلمات. صحيح أن التعريف لا يشير صراحة إلى القافية إلا أنها متضمنة فيه. والتعريف ـ فضلاً عن ذلك ـ لا يهتم بالجانب التخيلى من الشعر، من حيث مصدره أو تأثيره، وإنما يهتم بالشعر فى ذاته باعتباره بنية لغوية منتظمة على أساس من الطبع والذوق. ولقد استقر ـ فى عصر

---

(١) عيار الشعر / ٣ ـ ٤.

ابن طباطبا ـ تعريف الشعر عند الفلاسفة على أنه «الكلام المخيل» الذى ينشأ عن فاعلية «المخيلة» عند المبدع، ويحدث تأثيره بتحريك قوة المخيلة عند المتلقى. لكن ابن طباطبا لا يلجأ إلى هذا التعريف الفلسفى، ربما لأنه فهم «التخيل» باعتباره خاصية أساسيةً فى الفن الأدبى بعامة، يمكن أن ينطوى عليها الشعر والنثر على السواء، وبذلك يظل أساس التمييز فى الشعر هو الانتظام اللغوى المتميز للشكل. ويربط ابن طباطبا الشعر بصحة «الطبع والذوق»، كأنه يشير إلى أن الشعر لا يمكن تعلمه إذا افتقد المرء مجموعة من الاستعدادات النفسية للنظم. وبذلك لا يمكن للمعرفة العروضية أن تخلق شاعراً، مما يجعلنا نفهم عبارة «النظم الذى إن عدل عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق» فهماً رحباً، يرتبط بمبدأ من مبادئ الفن الأساسية وهو الانتظام. ولنلاحظ أن «النظم» مصطلح له أبعاده المرتبطة بتفسير إعجاز القرآن، وبأرقى درجات البلاغة التى لا تنفصل عن الذوق، فمن اضطرب عليه الذوق ـ إذن ـ لم يستطع تصحيح الشعر وتقويمه بمعرفة العروض أو الحذق به، إلا إذا تحولت المعرفة المستفادة إلى شئ «كالطبع الذى لا تكلف معه».

تقودنا العبارة الأخيرة إلى مفهوم الصنعة، الذى يتلخص فى أن الشعر مهارة نوعية، ترمى إلى إحداث أثر بعينه، تنشأ مصاحبة لاستعداد خاص أو طبع، وتتطلب استخدام أدوات بعينها، وتكتمل بالممارسة والدربة، والرجوع إلى قواعد محددة، تؤخذ من تجارب السابقين الذين حققوا نجاحاً لافتاً فى صنعتهم. وإذا كان الاستعداد (الطبع) يعنى ـ عند القدماء من معاصرى ابن طباطبا ـ «ملكة نفسانية» أو «قوة للنفس فاعلة»، تصدر عنها الأفعال أو الأعمال الاختيارية صدوراً تلقائياً، فإن القواعد المحددة تشير إلى الخبرة «بكيفية العمل» فى الصنعة. والصلة بين الاثنين صلة متبادلة، مادام الاستعداد هو أساس العمل، ومادامت الخبرة بكيفية العمل يمكن أن ترسخ فتتحول إلى طبع. ومعنى ذلك أنه لا صنعة دون طبع، وأن الطبع جانب مهم من جوانب الصنعة [1]. ولذلك يبدو إتقان الأدوات مستحيلاً بغير طبع متأصل ـ أو

---

(١) فى اللسان: «الطبع ابتداء صنعة الشئ، تقول طبعت اللبن طبعاً، وطبع الدرهم والسيف وغيرهما يطبعه طبعاً، صاغه. مادة «طبع».

كالمتأصل ـ فى النفس. و«الأداة» ـ فى المصطلح القديم ـ هى الواسطة بين الفاعل (الشاعر) والمنفعل (المتلقى) فى وصول أثر الأول إلى الثانى. والإتقان فى استخدام الأداة لا يمكن أن يتم دون طبع، ومتى لم يكن ثمّ طبع لم تفد الأدوات شيئاً، فمثل الطبع ـ فيما يقال ـ كمثل النار الكامنة فى الزناد، ومثل الأدوات كمثل الحرّاق والحديدة التى يقدح بها الزناد «ألا ترى أنه إذا لم يكن فى الزناد نار لا يفيد ذلك الحراق ولا تلك الحديدة شيئاً»[1].

فى هذا الضوء ينبغى أن تُفهم عبارات ابن طباطبا: «للشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه. فمن تعصت عليه أداة من أدواته، لم يكمل له ما يتكلف منه، وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة»[2]. أى أن علينا أن نرد استعصاء الأداة إلى استعصاء الطبع، وتفهم الأداة ـ فى الشعر ـ فهماً رحباً لا يقصرها على مجرد «التوسع فى علم اللغة، والبراعة فى فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم»، بل يُمتّد بها لتشمل ـ إلى جانب ذلك ـ «الوقوف على مذاهب العرب فى تأسيس الشعر، والتصرف فى معانيه فى كل فن قالته العرب فيه، وسلوك مناهجها... وإيفاء كل معنى حظه من العبارة وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز فى أحسن زى وأبهى صورة، واجتناب ما يشينه... حتى لا يكون متفاوتاً مرقوعاً، بل يكون كالسبيكة المفرغة، والوشى المنمنم، والعقد المنظم واللباس الرائق»[3]. وبمثل هذا الفهم تصبح الأداة الشعرية واسطة ناجحة بين المبدع والمتلقى، فتقوم بعملية توصيل المعنى الشعرى على أحسن وجه. وبالتالى تحدث الصنعة أثرها المطلوب، وتؤثر فى أكثر من مجال إدراكى فى الإنسان، فيلتذ الفهم بحسن معانى الشعر، كما يلتذ السمع بمونق لفظه.

إن إتقان الأدوات لا ينفصل عن قواعد الصنعة بل هو وجهها الآخر، وكلا الوجهين يربطهما شئ واحد ويوجه مسارهما الإيجابى، وأعنى «كمال العقل الذى

---

(١) ابن الأثير : الجامع الكبير / ٦.

(٢) عيار الشعر / ٤.

(٣) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

تتميز به الأضداد». وكما يشير «كمال العقل» إلى حسن توصيل الأداة يشير إلى الجانب الغائى من القواعد، وبالتالى إلى «لزوم العدل» أى الاعتدال والتوسط ووضع الأشياء فى مواضعها، وإلى إيثار الحسن واجتناب القبيح. وعلينا أن نضع فى الاعتبار أن «الحسن» فى الاصطلاح الفلسفى يشير إلى ملائمة الشئ للطبع باعتباره صفة من صفات الكمال التى يتوجه إليها الطبع أو يطلبها بمقتضى خلقه. وعلينا أن نلاحظ ـ فضلاً عن ذلك ـ أن «كمال العقل» يشير إلى غاية الصنعة من زاوية أخرى، هى القدرة على إحداث نتيجة سبق تصورها بواسطة فعل خاضع للوعى والتوجيه، ومن هذه الزاوية تعود الأدوات لتنفصل انفصالاً واضحا عن الغاية، بشكل يؤدى إلى إدراك كل منهما إدراكاً متميزاً عن إدراك الآخر، وبالتالى تمارس الأدوات دورها داخل عملية الصنعة، فى إطار كمال العقل الذى تتميز به الأضداد، باعتبارها وسيطاً بين الصانع والمتلقى، لكنها تظل منفصلة عن الغاية انفصالاً بيّناً.

والنتيجة التى تترتب على ذلك هى الفصل بين شكل العمل الشعرى ومحتواه، وفى إطار هذا الفصل لا يجد ابن طباطبا مفراً من قبول فكرة الجاحظ عن المعانى الملقاة فى الطريق، فيرد براعة الصنعة، أو براعة الشعر، إلى عملية نظم هذه المعانى، وإعادة ترتيبها. لكنه يتميز عن الجاحظ بأمرين: أولهما أنه يدرك تفاوت المعانى من حيث قيمتها، فلا يساوى بينها كما فعل الجاحظ فى عبارته المشهورة عن المعانى الملقاة فى الطريق، وثانيهما أنه يفهم العلاقة بين المعانى والألفاظ فهماً أرحب، يسوى بين المعنى والمحتوى، كما يسوى بين الشكل والألفاظ.

هذا الفهم الرحب مرتبط بتطور النظرة إلى الألفاظ والمعانى، وما وصلت إليه من عمق فى ضوء المفهوم الفلسفى عن العلاقة بين المادة والصورة. ولكن الفصل يظل قائماً على أى حال، سواء كان الحديث يدور فى الإطار الجزئى للمعانى والألفاظ، أو الإطار الأشمل الذى يدور حول الصورة والمادة أو الشكل والمحتوى. ولذلك يتحدث ابن طباطبا عن ملائمة معانى الشعر لمبانيه، أو يرى أن «للمعانى ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح فى غيرها، فهى لها كالمعرض للجارية الحسناء التى تزداد حسناً فى بعض المعارض دون بعض، وكم معنى حسن قد شين بمعرضه الذى أبرز فيه،

وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه»[1]. صحيح أن ابن طباطبا يؤكد الصلة الوثيقة بين المعانى والألفاظ، فيرد حسن الشعر إلى انتظام عناصره، كما يقول: «والكلام الذى لا معنى له كالجسد الذى لا روح فيه، كما قال بعض الحكماء: للكلام جسد وروح، فجسده النطق وروحه معناه»[2]. لكنه يعود ـ فى النهاية ـ فيعكّر على هذه الصلة الوثيقة، عندما يرى أن الأشعار المحكمة المتقنة الحكيمة المعانى العجيبة التأليف «إذا نقضت وجعلت نثراً لم تبطل جودة معانيها ولم تفقد جزالة ألفاظها»[3]، أو أن الشعر «هو ما إن عرى من معنى بديع لم يعر من حسن الديباجة، وما خالف هذا فليس بشعر»[4]. وفى تلك النصوص ما يؤكد الفصل بين عنصرى الشكل والمحتوى داخل الصنعة الشعرية، تماماً كما استقر الأمر فى التراث النقدى السابق عند الجاحظ وابن قتيبة وغيرهما.

لا فرق عند ابن طباطبا بين أن يجد الشاعر (الصّانع) المعنى فى أشعار السابقين، أو فى الكتابات النثرية، أو على ألسنة الناس، أو فى كتب الحكمة، فالمهم هو صياغة هذه المعانى صياغة مؤثرة. لكن ابن طباطبا لا يمضى فى هذه الفكرة إلى نتيجتها الطبيعية التى يمكن أن تنفى معيار الحكم الأخلاقى عن المعنى الشعرى، على نحو ما سنجد عند قدامة مثلاً، وإنما يتوقف عند تأكيد الصياغة، فيتقبل المفاهيم المرتبطة بها عند أسلافه من النقاد، وينميها فى ضوء اجتهادات الفلاسفة، ويتوقف عند هذا الحد، دون أن ينسى أن يؤكد إعجابه بالمعنى البارع فى المعرض الحسن. أى أن ابن طباطبا يحاول الموازنة بين ردّ حسن الشعر إلى الصياغة وضرورة الاهتمام بالمعنى، وبذلك يوازن بين تصوراته الأخلاقية عن المعنى وتسليمه بأهمية الصياغة ودورها الأساسى فى صنعة الشعر، فلا يتعارض التسليم بأن المعنى الواحد يمكن أن يعبّر عنه بطرائق متعددة تتفاوت قيمتها تبعاً لصياغتها مع الوعى بوجود مستويات

---

(١) عيار الشعر / ٨.

(٢) المرجع نفسه / ١١، ١٢ وقارن برسائل إخوان الصفا ٣ / ١٠٩.

(٣) عيار الشعر / ٧.

(٤) عيار الشعر / ١٧.

متعددة للمعانى ذاتها من حيث القيمة. وعلى هذا الأساس يمكن أن يصبح محتوى القصيدة أفكاراً قائمة بذاتها، لها وجودها المستقل، ومستوياتها متباينة المغزى والجدوى، إلا أن القيّم من هذه الأفكار يحدث تأثيراً أقوى من خلال صياغة، هى - بدورها - كيان مستقل، توشّى به المعانى كما يوشى الثوب بالتطريز، وتبرز به الأفكار كما تبرز الجارية فى أحسن معرض. وإذا تجاوزنا هذا التشبيه إلى تشبيه المعانى بالأرواح والألفاظ بالأجساد، لم يتغير الموقف جذرياً، فالفارق بين تشبيه الجارية والكسوة وبين تشبيه الأجساد والأرواح، فارق فى الدرجة لا فى النوع، ولنتذكر أن الروح يمكن أن توجد مستقلة عن الجسد، لا تفنى بفنائه، أى أن فكرة الفصل تظل قائمة، وتظل العلاقة بين الشكل والمحتوى علاقة تجاور فحسب.

والنتيجة الطبيعية لذلك هى الفهم الآلى لعملية الإبداع، وتصورها باعتبارها عملية تقوم على مراحل متعاقبة، أولاها مرحلة التفكير ثم مراحل الصياغة: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه، والقوافى التى توافقه، والوزن الذى يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه أثبته، وأعمل فكره فى شغل القوافى بما تقتضيه من المعانى على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله. فإذا كملت له المعانى، وكثرت الأبيات، وفّق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلكاً جامعاً لما تشتت منها، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته، فيستقصى انتقاده ويرمّ ما وَهَى منه، ويبدّل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية؛ وإن اتفقت له قافية قد شغلها فى معنى من المعانى، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذى هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله»[1]. وبقدر ما يجمل هذا التصور شروط الإبداع عند ابن طباطبا يجمل شروط الصنعة؛ فالنص منذ بدايته يتضمن تفرقة بين التخطيط والتنفيذ. فى البداية يفكر الشاعر فى

(١) عيار الشعر / ٥.

قصيدته نثراً، أو يتأمل فيها قبل الاهتداء إليها، ويحدد ما يرغب أن يفعله قبل الشروع في الفعل ذاته، وبالتالى يتصور النتيجة التى يمكن أن يحصل عليها سلفاً. وتترابط الأداة والغاية ترابطاً عكسياً ما بين التخطيط والتنفيذ. فى حالة التخطيط تسبق الغاية الأداة، مادام الشاعر يمخض المعنى فى فكره نثراً، ثم يفكر فى الأداة بعد ذلك. وفى حالة التنفيذ تسبق الأداة الغاية، ويعاد النظر إلى الغاية من خلالها، خاصة عندما يستقصى الشاعر النظر إلى الأداة، ويرمُّ ما وَهَى من جوانبها، ويغير من قوافيه مؤكداً المعنى الأجود. ومن الواضح أن المعنى الذى مخض فى الفكر نثراً لن يتغير جوهره، كل ما يطرأ عليه هو تقبله للصياغة الجديدة، وظهوره من خلال شكل متميز، لكن المعنى فى ذاته يظل متصفاً بالحياد، بدليل إمكان التفكير فيه نثراً مرة أخرى، ثم تحويله إلى صياغة أخرى أو شكل آخر، إلى ما لا نهاية. أى أن المعنى يظل متماثلاً فى الفكر النثرى والصياغة الشعرية على السواء. فلا يمكن ـ والأمر كذلك ـ افتراض وجود شعرى للمعنى بأية حال.

هل يمكن القول إن الفكر هو المحرك الأساسى فى المرحلة الأولى من الصنعة وأن الطبع هو المحرك الأساسى فى المرحلة الثانية؟ ذلك أمر محتمل، قد تؤكده إشارة ابن طباطبا إلى تأمل الشاعر لما «قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته». والتفكير ـ فى النهاية ـ مرتبط بالتصرف فى معانى الأشياء لإدراك المطلوب، أما الطبع فهو وثيق الصِّلة بالأداة نفسها، من حيث ارتباطها بالصياغة. ولكن، حتى لو صح هذا الفرض، فإن المتحكم الأصلى فى المرحلتين هو «كمال العقل الذى تتميز به الأضداد، كما يتميز به الحسن عن القبيح». ولذلك ينبغى على الشاعر أن «يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع الذى يسوق القول إليه، كما أنه يحترز من ذلك فى كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها»[1]. وذلك كله يعنى الاهتمام بالصياغة مثل الاهتمام بالمعنى «فواجب على

---

(١) عيار الشعر / ١٢٤.

صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه والمتفرس في بدائعه فيحسه جسماً ويحققه روحاً، أي يتيقنه لفظاً ويبدعه معنى، ويجتنب إخراجه على ضد هذه الصفة فيكسوه قبحاً ويبرزه مسخاً، بل يسوى أعضاءه وزناً، ويعدّل أجزاءه تأليفاً، ويحسن صورته إصابة، ويكثر رونقه اختصاراً، ويكرم عنصره صدقاً، ويفيده القبول رقة ويحصنه جزالة ويدنيه سلاسة، وينأى به إعجازاً، ويعلم أنه نتيجة عقله، وثمرة لبه وصورة علمه والحاكم عليه أو له»[1].

ما الذى يمكن أن يترتب على التسليم بثبات المعنى فى حالتى الشعر والنثر، ورد التمايز بينهما إلى مجرد الشكل أو الصياغة؟ لنقل إن الناقد المعاصر أميل إلى التسليم بوجود مجالات نوعية لأجناس الأدب شعراً ونثراً، ومن ثم يصعب عليه أن يسلم باتحاد أى معنى فى شعر ونثر، كما يصعب عليه التسليم باتحاد المعنى فى أكثر من قصيدة، ما ظل لكل قصيدة مجالها النوعى، بوصفها تشكيلاً غير قابل للتكرار أو النسخ. والناقد المعاصر ـ فضلاً عن ذلك ـ لم يعد يؤرق نفسه بالحديث عن الشكل والمحتوى، حتى على مستوى تأكيد الصلة الوثيقة بينهما، فليس ثمة شئ يمكن أن يسمى شكلاً إلا من قبيل التعسف أيضاً، فلا شئ له وجود متعين غير القصيدة نفسها باعتبارها موازاة رمزية تفصح عن موقف لا وجود له خارجها بأى حال. والموقف الذى تقدمه القصيدة هو ضرب من الإدراك الجمالى للواقع، يتميز تميزاً نوعياً عن أى إدراك آخر، وإلا لما كان للفن خاصيته النوعية. ولكن ابن طباطبا يفكر فى الأمر على نحو متناقض، يتفق ـ على كل حال ـ مع مفهوم الصنعة، فيميل إلى التسليم بوجود أشكال متعددة للمعنى، يرد بعضها نثراً ويرد بعضها شعراً. وفى إطار هذا التسليم يكاد يختفى الفارق بين الشعر والنثر، وتكاد القصيدة تتحد مع «الرسالة». وأقول «تكاد»، لأنه لولا النظم المعلوم للشعر لاختفى الفارق بين النثر والشعر تماماً.

يقارب ابن طباطبا بين القصيدة و«الرسالة» من جانبين؛ أولهما جانب الوحدة بين العناصر، وسأعود إليها بعد قليل، وثانيهما جانب الاتحاد فى المعنى. وفى إطار الجانب الثانى يؤكد ابن طباطبا أن الشاعر يمكنه أن يأخذ معانى الرسائل فيعيد

---

(١) عيار الشعر / ١٢١ ـ ١٢٢.

صياغتها شعراً، تماماً كما يمكن للبليغ أن يفعل عندما ينثر معاني القصائد. «قيل للعقابي: بماذا قدرت على البلاغة؟ فقال بحل معقود الكلام، فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول»[1]. وعلى هذا الأساس افترض ابن طباطبا أن أشعار الشعراء كلها متناسبة من حيث المعانى، إما تناسباً قريباً أو بعيداً، بمعنى أن كل معنى من معانى الشّعر يمكن أن يجد نظيراً له بوجه أو بآخر[2]. وكما تتناسب معانى الأشعار فى ذاتها تتناسب ـ بالمثل ـ مع كلام الخطباء وخطب البلغاء وفقه الحكماء، وبذلك يستوى المعنى الشعرى مع المعنى النثرى بعد أن رد أساس النظم الشعرى إلى التفكير النثرى. ويذكر ابن طباطبا بعض ما يؤكد فكرته، فيقول إن أبا صيفى الثقفى دخل على يزيد بن معاوية فعزّاه عن أبيه وهنأه بالخلافة فقال: «أصبحت رزيت خليفة الله، وأعطيت خلافة الله، قضى معاوية نحبه فيغفر الله له ذنبه، ووليت الرياسة وكنت أحق بالسياسة، فاشكر الله على عظيم العطيّة، واحتسب عند الله جليل الرّزيّة، وأعظم الله فى معاوية أجرك، وأجزل على الخلافة عونك» فأخذه أبو دلامة فقال يرثى المنصور ويمدح المهدى[3].

عــيناى واحــدة ترى مــســرورة	بإمـامـهـا جـذلى، وأخـرى تذرف
تبكى وتضـحك تارة فـيـسـوءها	مـا أنكرت ويسـرها مـا تعـرف
فـيـسـوءها مـوت الخليـفـة أولاً	ويســـرها أن قـــام هذا الأرأف
ما إن سمعت ولا رأيت كما أرى	شــــعــــراً أُرَجّلُه وآخــــر أنْتفُ
هلك الخليـفـة يالَ أمة أحـمـد	وأتاكم من بعـــدها من يخلف
أهدى لهـذا الله فـضل خـلافـة	ولذاك جنّات النعـــيم وزخــرف
فـابكوا لمصـرع خيـركم ووليكم	واستـبـشـروا بقـيـام ذا وتشـرفـوا

ويفترض ابن طباطبا تناسباً فى المعنى بين المقطوعة النثرية والمقطوعة الشعرية، أما الفارق بينهما فهو فارق فى درجة الصياغة، يرجع إلى النظم المعلوم للشعر من ناحية،

(١) عيار الشعر / ٧٨.

(٢) ستتكرر هذه الفكرة فى سياق أشمل عند حازم القرطاجنى، راجع الفقرة الثالثة من الفصل الأخير فى هذا الكتاب.

(٣) عيار الشعر / ٧٨ ـ ٧٩.

كما يرجع إلى المعرض الحسن الذى يتجلى فى التشبيه والاستعارة والتلطف والتعريض من ناحية أخرى. ومن الممكن ـ بالطبع ـ للمعنى الموجود فى شعر أبى دلامة أن يستقل عن صياغته، فيأخذه شاعر متأخر مثل أبى الشيص، فيعيده فى رثاء الرشيد وتهنئة الأمين فيقول:

جرت جوار بالسعد والنحس فنحن فى وحشة وفى أنس
فالعين تبكى والسن ضاحكة فنحن فى مأتم وفى عرس
يضحكنا القائم الأمين فتبـ ـكينا وفاة الإمام بالأمس
بدران، هذا أمسى ببغداد فى الخـ ـلد وهذا بطوس فى رمس

والفارق ـ مرة أخرى ـ هو فارق فى الكسوة، أما المعنى فهو بمثابة المادة الخام تظل كما هى فى ذاتها قبل الصياغة وبعدها، وكل ما يتغير فيها هو الصياغة التى أحدثتها ممارسة الصنعة. شأن الشاعر ـ فى هذه العملية ـ شأن «الصائغ الذى يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه، وكالصباغ الذى يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة، فإذا أبرز الصائغ ما صاغه فى غير الهيئة التى عهد عليها وأظهر الصباغ ما صبغ على غير اللون الذى عهد عليه قبل، التبس الأمر فى المصوغ وفى المصبوغ على رائيهما (فى الأصل: رأيها)، فكذلك المعانى وأخذها واستعمالها فى الأشعار على اختلاف فنون القول فيها»[1].

وإذا كان كمال العقل الذى تتميز به الأضداد يحرك كل هذه العمليات الصناعية فإنه ـ بالضرورة ـ يحدد قواعد الصنعة. ولقد أشرت من قبل إلى أن قواعد الصنعة هى مجموعة من المواضعات مأخوذة من الشعر القديم، أو من تعامل بعينه مع الشعر القديم. والأمر يتحدد على النحو التالى: إذا كان الشعراء القدامى قد حققوا نجاحاً كبيراً فى صنعتهم، فإن على المحدثين أن يتأملوا أسرار هذا النجاح، وأن يحولوا وعيهم بأسبابه إلى مجموعة من المواضعات أو الأصول، يلتزم بها كل شاعر محدث. وبذلك ـ وحده ـ يواجه الشاعر المحدث الأزمة التى يعانيها، ويتجاوزها فى الوقت نفسه. ولقد أشرت من قبل ـ أيضاً ـ إلى أنّ كيفية الوعى بالأزمة تفرض كيفية

(١) عيار الشعر/ ٨٧. ولقد وسع ابن الأثير ـ فى القرن السابع ـ هذه الفكرة، راجع المثل السائر ١/ ١٣٢.

معالجتها، فضلاً عن كيفية التعامل مع القديم، لأن كل نظر إلى القديم إنما يتم فى إطار كيفية الوعى بالأزمة التى يعانيها المحدث. ومادام ابن طباطبا قد وعى أزمة الشعر المحدث على أنها أزمة تتمثل فى ضيق مجال المعانى، فلم يكن من سبيل أمامه إلا توسيع المجال أمام الشاعر المحدث، وقواعد الصنعة ـ من هذه الزاوية ـ يمكن أن تفيد من ناحيتين: الناحية الأولى ترتبط بتعلم أسرار الصنعة القديمة، والناحية الثانية تتصل بكيفية توسيع المجال بإعادة صياغة ما هو موجود أو متاح من القديم. وفى المقولة الفلسفية عن الصورة والمادة ـ باعتبارهما عنصرين أساسيين فى كل صنعة ـ ما يدعم الناحية الثانية، ويؤكد إمكان صياغة المعنى الواحد فى أشكال متعددة، قياساً على إمكان اتخاذ المادة الواحدة أشكالاً متعددة. ولقد أشار ابن طباطبا إلى الذهب منذ قليل، والذهب يمكن أن يكون خاتماً أو حلية أو أى شئ آخر، ويظل فى النهاية ذهباً. كذلك المعنى يمكن أن يؤخذ من الشعر القديم، أو من أى مجال آخر، وتعاد صياغته، فيظل قائماً كما يظل صالحاً لأن تعاد صياغته مرة أخرى بل مرات، دون أن يضيق المجال على الشاعر بأى حال، تماماً كما أخذ أبو دلامة معنى عطاء بن أبى صيفى، وكما أخذ أبو الشيص معنى أبى دلامة، وكما يمكن أن يأخذ غيرهما المعنى ويظل الفارق محصوراً فى الشكل الذى يتشكل به المعنى لا فى المادة.

ولقد وازن الفلاسفة بين مواد الصناعات، وردوا تميزها إلى الصورة أو الشكل أو الهيئة. فقال بعضهم إننا إذا وازنا بين حجرين ذوى قدر من الأقدار، «غير أن أحد الحجرين لم يهندم ولم تؤثر فيه الصناعة البتة، والآخر مهندم وقد أثرت فيه الصناعة وهيأته هيئة يمكن أن تنتقش فيه صورة إنسان ما أو صورة بعض الكواكب»، فرقنا بين الحجرين على أساس الصنعة، وما تحدثه من صورة، وبالتالى فضلنا الحجر الذى أثرت فيه الصنعة وصورته بأفضل الصور وأحسن الزينة على الحجر الذى لم ينل من إتقان الصنعة شيئاً: «وإنّما فضِّل أحد الحجرين على الآخر لا بأنه حجر، فإن الآخر حجر أيضاً، لكنه إنما فضل عليه بالصورة التى قبلها من الصناعة. وهذه الصورة التى أحدثتها الصناعة فى الحجر لم تكن فى الهيولى، لكن كانت فى عقل الصانع الذى توهمها وعقلها، قبل أن تصير فى الحجر»[1]. وعبارة الصورة الكامنة فى عقل الصانع

(١) أفلوطين عند العرب / ٥٦ ـ ٥٧.

التى عقلها قبل أن تصير فى الحجر، تردنا إلى فرض ابن طباطبا الأساسى عن أولى مراحل الصنعة وضرورة أن يمخض الشاعر المعنى فى فكره نثراً قبل صياغته أو نظمه. وهو فرض له صلة ـ فى النهاية ـ بكمال العقل الذى تتميز به الأضداد، أو لنقل تتميز به الصناعات، من حيث الصور والأشكال. ومادامت الصورة هى التى تميز مادة عن مادة فهى التى تميز المتأخر فى علاقته بالمتقدم، أو المحدث عن غيره من المحدثين، وعلى هذا الأساس يمكن القول إنه «إذا تناول الشاعر المعانى التى قد سبق إليها فأبرزها فى أحسن من الكسوة التى عليها لم يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه»[1].

ولكن كيف يصوغ الشاعر المحدث المعانى القديمة صياغة جديدة؟ هناك تحويل المعنى النثرى إلى شعر، وذلك باب تلقفه ابن طباطبا من ابن طيفور، وفتحه للمتأخرين، وأصبح مادة لتآليف من قبيل «الإرشاد إلى حل المنظوم» و«الهداية إلى نظم المنثور» للثعالبى. وهناك ما يمكن أن نسميه عكس الاستخدام القديم، وقد أشار إليه ابن المعتز هوناً فى «فصول التماثيل»[2]، فإذا وجد الشاعر المحدث معنى لطيفاً فى تشبيه أو غزل استغله فى المديح، «وإن وجده فى المديح استغله فى الهجاء، وإن وجده فى وصف ناقة أو فرس استعمله فى وصف الإنسان، وإن وجده فى وصف إنسان استعمله فى وصف بهيمة، فإن عكس المعانى على اختلاف وجوهها غير متعذر على من أحسن عكسها واستعمالها فى الأبواب التى يحتاج إليها»[3]. وهناك ـ غير هذين ـ وسائل متعددة، لا تحتاج إلا إلى إلطاف الحيلة، وتدقيق النظر فى تناول المعانى وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها: «كل ما أودعناه هذا الكتاب فأمثلة يقاس على أشكالها، وفيها مقنع لمن دق نظره ولطف فهمه»[4] .وليس هناك خوف من الاتهام بالسرقة، فلقد استقر الأمر على أن المهم هو صياغة المعنى، والأهم هو الخروج من مأزق المجال المحدود فى المديح أو ما يرتبط به. والشاعر الماهر ـ من هذه

(١) عيار الشعر / ٧٦.

(٢) ابن المعتز : **فصول التماثيل** / ٦ ـ ٣٧.

(٣) **عيار الشعر** / ٧٧ ـ ٧٨.

(٤) المرجع نفسه / ٨٣.

الناحية ـ هو من يستطيع إعادة سبك العناصر القديمة؛ ليبرز منها ما كان خافياً «وكم من زبر للمعانى فى حشو الأشعار لا يحسن أن يطبعها غير العلماء بها... وكم من حكمة غريبة قد ازدريت لرثاثة كسوتها، ولو جليت فى غير لباسها ذلك لكثر المشيرون إليها، وكم من سقيم من الشعر قد يئس طبيبه من برئه؛ عولج سقمه فعاودته سلامته، وكم من صحيح حنى عليه فأرداه حينه. وليس يخلو ما أودعناه اختيارنا المسمى تهذيب الطبع من بناء إن لم يصلح لأن تسكن الأفهام فى ظله لم يبطل أن ينتفع بنقصه، فبعض البناء يحتاج إليه. وستعثر فى أشعار المولدين بعجائب استفادوها ممن تقدمهم، ولطفوا فى تناول أصولها منهم، ولبسوها على من بعدهم، وتكثروا بإبداعها فسلمت لهم عند ادعائها، للطيف سحرهم فيها، وزخرفتهم لمعانيها»[1].

وارتباط المهارة بإعادة سبك العناصر القديمة تفرض القاعدة الأولى من قواعد الصنعة، وهى «الحفظ»، وذلك أمر طبيعي؛ فكلما كثر المحفوظ كثرت المواد بين يدى الشاعر، ورحب المجال أمامه فى إعادة السبك، وساعده كمال عقله على الوصول إلى البدائع. ويمكن لابن طباطبا أن يساعد على ذلك بتقديم نماذج كثيرة من جيد الأشعار. وعلى الشاعر المحدث أن يتأمل فى هذا الجيد، «بل يديم النظر فى الأشعار التى اخترناها لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها فى قلبه، وتصير مواد الطبعة، ويذوب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التى تخرجها المعادن، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب عيانه، ويغمض مستبطنه، ويذهب فى ذلك إلى ما يحكى عن خالد بن عبدالله القسرى فإنه قال: «حفّظنى أبى ألف خطبة ثم قال لى: تناسها، فتناسيتها، فلم أرد بعد ذلك شيئاً من الكلام إلا سهل علىّ». فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه، وتهذيباً لطبعه، وتلقيحاً لذهنه، ومادة لفصاحته، وسبباً لبلاغته ولسنه وخطابته»[2].

(١) عيار الشعر / ٨.

(٢) المرجع نفسه / ١٠.

وإدامة النظر فى الأشعار القديمة تشير إلى قاعدة ثانية مؤداها ضرورة فهم المحفوظ، وتعرّف سننه الخفية، فإذا اتفق للمحدث تشبيه لا يتلقاه بالقبول، أو حكاية يستغربها، فعليه بالبحث عنه والتنقيب عن معناه، لعله يهتدى إلى أصل بديع فى المعنى القديم: «فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها، وعلمت أنهم أدق طبعاً من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته، وربما خفى عليك مذهبهم فى سنن يستعملونها بينهم فى حالات يصفونها فى أشعارهم، فلا يمكنك استنباط ما تحت حكاياتهم، ولا تفهم مثلها إلا سماعاً، فإذا وقفت على ما أرادوه لطف موقع ما تسمعه من ذلك عند فهمك»[1]. ولكى يساعد ابن طباطبا على عملية التفهم هذه يذكر مجموعة من الأخبار هى أمثلة لسنن العرب المستعملة بينها، التى لا تفهم معانيها إلا سماعاً، كإمساك العرب عن بكاء قتلاها حتى تطلب ثأرها، فإذا أدركته بكت حينئذ قتلاها، وكفقئهم عين الفحل إذا بلغت إبل أحدهم ألفاً، فإن زادت عن الألف فقأ العين الأخرى، وكسقيهم العاشق الماء على خرزة تسمى السلوان، وكزعمهم أن المُقلات ـ ممن لا يبقى لهن ولد ـ إذا واطأت قتيلاً شريفاً بقى ولدها. وكل هذه الأشياء وغيرها لا تفهم معانيها إلا سماعاً، أى بمعرفة المأثور من عقائد القدماء وسننهم، فإذا وقف المحدث على ما أراده القدماء من هذه المعانى لطف موقعها عنده، وأمكنه أن يستنبط ما تحت حكاياتها فى أشعاره.

أما القاعدة الثالثة المرتبطة بمتابعة المحدث للقدماء، فترتبط باتباع المشهور والاقتداء بالمحسن وعدم القياس على الشاذ. ومن كمال العقل ـ بالتأكيد ـ أن يتابع المتأخر القدماء فيما أحسنوا فيه لا فيما أساءوا. وإذا كان القياس على الشاذ منهى عنه فى اللغة، فإن القياس على المسىء من شعراء القديم ضعف فى الصنعة: «فينبغى للشاعر فى عصرنا أن لا يظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته وحسنه وسلامته من العيوب التى نبه عليها، وأمر بالتحرز منها، ونهى عن استعمال نظائرها، ولا يضع فى نفسه أن الشعر موضع اضطرار وأنه يسلك سبيل من كان قبله، ويحتج بالأبيات التى عيبت على قائلها، فليس يقتدى بالمسىء وإنما الاقتداء بالمحسن، وكل واثق فيه مُجلٍ له إلا

(١) عيار الشعر / ١١.

القليل»[1]. ومؤدى ذلك أن الضرورة لا يقاس عليها، وأن المبدأ الذى وضعه سيبويه عندما قال: «يجوز فى الشعر ما لا يجوز فى الكلام»[2]، لا ينبغى أن يؤخذ على إطلاقه، فلا خير فى الضرورة مهما كان فيها، ومادام المولد المحدث قد عرف أنها عيب فلا موجب لدخوله فى هذا العيب بأى حال. فما ينبغى للمتأخر أن يحتذى إلا الجيد المختار، الذى أجمعت عليه الجماعة لسعة مجال، أما الردىء الذى تتعلق به القلة فقد أحدث ما أحدث فى شعر أبى تمام[3]. وما يقوله ابن طباطبا ـ هنا ـ على سبيل الإجمال سيتوسع فيه الآمدى توسعاً يشكل أساس الهجوم على أبى تمام فى «الموازنة».

وإذا كانت كل هذه القواعد تدين بوجودها إلى كمال العقل، فإنها تؤكد ـ فى الوقت نفسه ـ أن كمال العقل لا يعدو ـ فى النهاية ـ حسن المتابعة وعدم الخروج على الجيد من القديم. أى أن مفهوم الصنعة الذى يحدد ـ أول ما يحدد ـ ماهية الشعر، يقدم أساساً للمتابعة، ولتصور نقدى محافظ يحل أزمة الشاعر المحدث حلا لا يمس جذورها الحقيقية بأى صورة من الصور.

---

(١) عيار الشعر / ٦ ـ ١٠.

(٢) سيبويه : الكتاب ١/ ٨.

(٣) عيار الشعر / ٤٠ ومما له دلالته أن ابن طباطبا لا يستشهد بشعر أبى تمام سوى مرتين، الأولى على استعارة معيبة خرجت على المعهود، والثانية تخلص متابع للسنن. راجع / ٣٩ ـ ١١٥.

٣ مهمة الشعر

تحدد مفهوم الصنعة ـ عند ابن طباطبا ـ نتيجة لكيفية وعيه بالأزمة التى يعانيها الشاعر المحدث، ونتيجة محاولته حل هذه الأزمة عن طريق الإلحاح على الصنعة. ومن المنطلق نفسه يتحدد فهمه لمهمة الشعر ولوظائفه المتعددة. ومادامت الوظيفة الاجتماعية للشاعر هى التى قادته إلى تحديد مفهوم الصنعة، فمن الطبيعى أن توجه مسار تعامله مع مهمة الشعر بشكل أو بآخر. ودلالة ذلك واضحة فى أن ابن طباطبا يبنى تصوره للمهمة على أساس من المديح والهجاء وما يتصل بهما من أغراض ذات صلة بوظيفة الشاعر الاجتماعية. ولكن تحديد المهمة لا يمكن أن يتم إلا من خلال مادة، تماماً كقواعد الصنعة التى لا يمكن أن تتحدد إلا من خلال استقراء النماذج التى تنطوى على إجادة. وإذا أردنا أن نحدد النماذج التى يبنى من تأملها ابن طباطبا تصوره للمهمة، حددناها بنماذج الشعر القديم، وذلك أمر طبيعى يتفق مع مفهوم الصنعة. ومادام الشعر القديم يمثل النموذج الذى يحتذى، ومادام الشاعر القديم لم يكن يعانى محنة تشبه محنة الشاعر المحدث، فلابد من العودة إلى الشعر القديم، أو إلى الشاعر القديم، وتأملهما تأملاً يفضى إلى بناء تصورات مقبولة عن مهمة الشعر. أما الاعتماد على الشعر المحدث، فهو أشبه بالاعتماد على الفرع دون الأصل، فضلاً

عن أنه اعتماد على شئ مصاب بمحنة، فلا يمكن ـ والأمر كذلك ـ الخروج منه بتصورات لها صفة التماسك أو الإلزام. وإذا أضفنا إلى ذلك أن الشعر المحدث لا يعول كثيراً على صفة «الصدق» التى يحرص عليها ابن طباطبا كل الحرص، أدركنا أن العودة إلى القديم يدعمها اعتبار أخلاقى يواكب اعتبار الصنعة ذاتها. ولذلك نلاحظ ـ بادئ ذى بدء ـ أن النماذج التى يعتمد عليها ابن طباطبا فى تحديد مهمة الشعر هى نماذج الشعر القديم، وأن النماذج الجيدة من الشعر القديم ترتبط ـ ضمناً أو صراحة ـ بتصوره لحل الأزمة، وبالتالى يدور أغلبها فى إطار المديح والهجاء.

المدخل إلى فهم مهمة الشعر عند ابن طباطبا يبدأ بالعبارة القديمة، التى تكررت كثيراً قبله والتى تصف الشعر بأنه «ديوان العرب». وهى عبارة يمكن أن تشير إلى أكثر من دلالة، إلا أن أهم هذه الدلالات ـ فى هذا السياق ـ هى الدلالة التى تؤكد تصوير الشعر القديم للجوانب المادية والمعنوية من حياة العرب. تصوير الجوانب المادية يعنى «أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها وهم أهل وبر، صحونهم البوادى وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها، وفى كل واحدة منهما فى فصول الزمان على اختلافها... فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها». وتصوير الحياة المعنوية يعنى أن الشعر القديم يصور جوانب القيم المختلفة فى حياة العرب، وبالتالى يعكس «ما فى طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها، فى رخائها وشدتها، ورضاها وغضبها، وفرحها وغمها، وأمنها وخوفها، وصحتها وسقمها»؛ أى أن الشعر يصور حياة العرب والحالات المتصفة «فى خلقها وخلقها من حال الطفولة إلى حال الهرم، ومن حال الحياة إلى حال الموت»[1]. وسواء كان الشعر تصويراً للخلق والخلق أو للجانب المعنوى والمادى من الحياة، فقد كان دائماً ـ وبسبب ذلك التصوير ـ متسماً بالصدق، ينقل الأشياء كما هى، ويصور الحالات تصويراً لا يخالف ما ذهبت إليه العرب فى معانيها التى أرادتها.

(١) عيار الشعر / ١٠ ـ ١١.

يتكشف الجانب الغائى للشعر من هذه الزاوية، ويتم التركيز على المثل الأخلاقية للعرب، ويدور هذا التركيز حول نقيضين، لا يفارق الشعر إطارهما فى الغالب: خصال ممدوحة، تمدحت بها العرب ومدحت بها، وخصال مذمومة نفرت منها العرب، وذمت من كان عليها أو رمى بها، أما الخصال الممدوحة فمنها فى الخَلْق الجمال والبسطة، «ومنها فى الخلق السخاء والشجاعة، والحلم والحزم والعزم، والوفاء، والعفاف، والبر، والعقل، والأمانة، والقناعة، والغيرة، والصدق، والصبر، والورع، والشكر، والمداراة، والعفو، والعدل، والإحسان، وصلة الرحم، وكتم السر، والمواتاة، وأصالة الرأى، والأنفة، والدهاء، وعلو الهمة، والتواضع، والبيان، والبشر، والجلد، والتجارب، والنقض والإبرام، وما يتفرع من هذه الخلال التى ذكرناها من قرى الأضياف... واجتلاب المحبة، والتنزه عن الكذب.. والاستكثار من الصدق، والقيام بالحجة»[1]. أما الخصال المذمومة فهى أضداد الخصال السابقة، وتترتب بوضع نقيض كل خصلة سابقة فى موضعها. ولنلاحظ أن التركيز فى هذه الخصال على الجانب الأخلاقى، فصفات «الخَلْق» لا تعدو الجمال والبسطة، وليس لها فروع، أما صفات «الخُلُق» فتكثر أصولها وفروعها على السواء، بل إن الخصال المذمومة التى يحصيها ابن طباطبا لا يرد فيها إشارة إلى الجوانب المادية، مما يؤكد ثانويتها فى بنية القيم. المهم أن المحور الأساسى الذى تدور حوله كل هذه الخصال هو «الخير» فى مقابل «الشر». وإذا كان المدح يبرز الوجه الإيجابى للخير ، فإن الهجاء يبرز الوجه السلبى للشر، فيؤكد الخير تأكيداً ضمنياً بتحقير نقيضه. ولكل من الخير والشر سبيل إلى التصوير فى الشعر، من خلال مجموعة من الحالات، تزيد فى الحط ممن وسم بشئ من الخلال المذمومة، كما تؤكد ـ فى مقابل ذلك ـ الخصال المحمودة، فتضاعف حسنها وتزيد فى جلالة المتمسك بها «كالجود فى حال العسر موقعه فوق موقعه فى حال الجدة، وفى حال الصحو أحمد منه فى حال السكر، كما أن البخل من الواجد القادر أشنع منه من المضطَّر العاجز، والعفو فى حال المقدرة أجل موقعاً منه فى حال العجز، والشجاعة فى حال مبارزة الأقران أحمد منها فى حال الإحراج ووقوع الضرورة.. وعلى هذا التمثيل جميع الخصال التى ذكرناها. فاستعملت العرب هذه الخلال وأضدادها، ووصفت بها فى حالى المدح والهجاء مع وصف ما

---

(١) عيار الشعر / ١٢.

يستعد به لها ويتهيأ لاستعماله فيها، وشعبت منها فنوناً من القول وضروباً من الأمثال»[1].

ومعنى ذلك كله أن الشعر يدور أساساً حول المديح والهجاء، وأن الغاية التى يسعى إليها الشاعر فى أى منهما مرتبطة بالخير، وما يخرج عن هذا المسعى لا يدخل ـ بداهة ـ فى الشعر الجيد. هذا التصور، لو تأملناه قليلاً، وجدنا أنه يعارض تصوراً آخر كان مطروحاً فى القرن الثالث، عبر عنه الأصمعى عندما قال: «طريق الشعر إذا أدخلته فى باب الخير لان»[2]. قد يكون الأصمعى قال عبارته فى معرض تبرير ضعف شعر حسان بن ثابت فى الإسلام إذا قورن بشعر الجاهلية، ولكن العبارة ـ من زاوية أخرى ـ تقرن جودة الشعر بالتحرر من الروابط الأخلاقية أو الالتزام الدينى، أو ـ على الأقل ـ تؤكد الجودة على حساب المحتوى الأخلاقى فتفصل بين الحكم الأخلاقى والنقدى من حيث الظاهر. وذلك أمر ـ مهما كان ـ لا يشجع كثيراً على الشعر، بل هو أقرب إلى التشكيك فى جدواه، مما يثير الحساسية الدينية والأخلاقية، وبالتالى يهاجم الشعر، دون أن تشفع حجة الجودة الفنية فى درء الهجوم، أو دفع ما ينطوى عليه الشعر من شر. ويتدعم هذا الهجوم بما انطوى عليه الشعر المحدث من خروج على إطارات التصورات الأخلاقية والدينية المتوارثة، خاصة فى الهجاء والغزل والمجون وما أشبه. وبذلك يمكن ـ على المستوى الفقهى ـ حرمان الشاعر من بعض حقوقه المدنية، فترد شهادته، ويصل الأمر إلى عدم تقبل بعض الفقهاء ـ مثل مالك ـ مبدأ «الأجر» لقاء نسخ الأشعار أو تعليم الأولاد الشعر، ورفض استئجار «دفاتر فيها شعر ونوح وغناء يقرأ فيها»[3]. ولولا مثل ذلك الموقف الفقهى لما قسم ابن قتيبة

(١) عيار الشعر / ١٣.

(٢) المرزبانى : **الموشح** / ٨٥.

(٣) ترد شهادة الشاعر عند الشافعى فى حالة «من أكثر الوقيعة بين الناس على الغضب أو الحرمان حتى يكون ذلك ظاهراً كثيراً مستعلناً، وإذا رضى مدح الناس بما ليس فيهم حتى يكون ذلك كثيراً ظاهراً مستعلناً كذباً محضاً... ومن شبب بامرأة بعينها ليست مما يحل له وطؤها حين شبب فأكثر فيها وشهرها وشهر مثلها بما يشبب ـ وإن لم يكن زنى ـ ردت شهادته» (الأم ٢١٢/٦ طبعة دار الشعب). وعند مالك ترد الشهادة إن كان الشاعر «ممن يؤذى الناس يهجوهم إذا لم يعطوه ويمدحهم إذا أعطوه». أما إذا كان الشاعر «ممن لا يهجو الناس ومن إذا أعطى شيئاً أخذه وليس يؤذى بلسانه أحداً، وإن لم يعط لم يهجهم، فأرى أن تقبل شهادته إذا كان عدلاً» (**المدونة الكبرى** ٦٢/١١ ـ ٦٣، ٢/١٣ ـ ٣).

ـ القاضى المحدث ـ الشعر إلى أقسام أربعة، مؤكداً مكانة المعنى الحكمى والأخلاقى باعتباره أرفع الأقسام إذا أجيدت صياغته، كقول أبى ذؤيب[1].

والنفس راغبــة إذا رغبــتـهـــا　　　وإذا تـرد إلـى قـلـيـل تـقـنـع

ولولا هذا الموقف ـ أيضاً لما اضطر الصولى إلى فصل الشعر عن الدين والتشديد على هذا الفصل ليحفظ على أبى تمام شاعريته[2]، ولما اضطر الجاحظ ـ قبل الصولى ـ إلى تأكيد الشعر على أساس من قول النبى ـ صلعم ـ: «إن من الشعر لحكمة»، وقول عمر: «الشعر كلام فحسنه حسن وقبيحه قبيح»[3].

ونفى التوجس أو الريبة الدينية الأخلاقية فى الشعر يمكن أن يتم على ثلاثة مستويات وجدت فى عصر ابن طباطبا. المستوى الأول يؤكد الجانب الأخلاقى المباشر فى الشعر، ويقرن جودة صياغة هذا الجانب بأعلى درجات الحسن والجمال. أما المستوى الثانى فيبرر جوانب الشعر التى قد تثير الريبة الأخلاقية، مثل الغزل وما أشبه، على أساس أنها لغو هين مباح، من قبيل الهزل الذى يراد به المنفعة، ولو اقتصر على إجمام الفكر والقلب[4]. أما المستوى الثالث فيعتمد أساساً على مفهوم الصورة والمادة عند أرسطو، وبالتالى ترتد قيمة الشعر فيه إلى الشكل، مع التركيز على قدرة الشكل على تحويل القبح إلى جمال، وبالتالى. إثارة الدافع الأخلاقى من معالجة موضوع غير أخلاقى.

وأقرب هذه المستويات إلى ابن طباطبا هو المستوى الأول. ولهذا رد عيار الشعر ـ فضلاً عن اعتدال عناصره ـ إلى موافقته للحال التى نظم من أجلها، وفهم ابن طباطبا هذه الحال فهماً أخلاقياً مباشراً، وبذلك عارض التصور الذى رأى فى الشعر بعض الشر بتأكيده الغاية الأخلاقية للشعر، وذلك عن طريق ربط الجيد من الشعر بتصوير المثل الأخلاقية التى امتدحتها العرب، والتى ثبتها الإسلام. وأهم قيمة

---

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ٦٥/١.

(٢) الصولى: أخبار أبى تمام/ ١٧٢ ـ ١٧٤ . وقارن بالحصرى القيروانى: جمع الجواهر/ ٤٠ ـ ٤٥.

(٣) رسائل الجاحظ ٢/ ١٦٠.

(٤) ابن وهب : البرهان فى وجوه البيان/ ١٤٧ ـ ١٤٩ ـ ١٩٩ ـ ٢٠٠.

أخلاقية يمكن التأكيد عليها ـ في ضوء هذا التكييف ـ هي قيمة الصدق، التي أكدها شاعر الرسول ـ صلعم ـ بقوله[1]:

وإنَّ أشـــعـــر بيت أنت قـــائله   بيت يقـــال إذا أنشـــدته صـــدقـــا

والتي أكدها عمر في شعر زهير الذي «لا يمدح الرجل إلا بما فيه»، والتي وصف بها القرآن ـ قبل ذلك ـ الرسول الكريم ومن اهتدى بهديه من المؤمنين. و«الصدق» يعني الصحة والاستقامة في القول والفعل، كما يعني مطابقة القول للواقع والإخبار عما كان، وهو ـ باعتباره صفة للشعر الجيد ـ أكثر المصطلحات وضوحاً في كتاب ابن طباطبا، لا يدانيه في وضوحه وتكراره مصطلح آخر.

إن الصدق خاصية أساسية من خصائص الشعر القديم، لأن ذلك الشعر بني على الصّدق، إلا ما احتمل فيه الكذب في حكم الشعر، مثل الإغراق في الوصف، والإفراط في التشبيه. ومع ذلك، فما يحتمل الكذب في حكم الشعر صادق في النهاية، مادام «يجري مجرى القصص الحق والمخاطبات الصدق». وإذا كـــان الصدق ـ من هذه الناحية ـ يعكس قيمة أصيلة في الحياة القديمة التي تقوم على «التنزه عن الكذب... والاستكثار من الصدق، والقيام بالحجة»[2]، فإنه يعكس قيمة أصيلة داخل سلم القيم الإسلامي، على نحو ما يتجلى في قول الرسول ـ صلعم ـ: «ما خرج من القلب وقع في القلب وما خرج من اللسان لم يتعد الآذان»[3]. ومادام الصدق يعكس قيمة إسلامية راسخة الجذور، فإنه يمكن أن يكون دعامة لصياغة فنية ناجحة، يمكن تحديدها من حيث صلتها بمستويات ثلاثة، تردنا إلى غاية الشعر ومهمته، وأعني بهذه المستويات: المبدع، والمتلقي، والعالم.

أما المستوى الأول فالصدق فيه داخلي، يتصل بتوافق التجربة المعبر عنها مع ما في داخل المبدع أو إخلاصه في التعبير عنها، فالشعر يحسن موقعه إذا أيدت أقواله

---

(١) ديوان حسان / ٢٧٧.

(٢) عيار الشعر / ١٢.

(٣) المرجع نفسه / ١٦.

«بما يجلب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعانى المختلجة فيها والتصريح بما كان يكتم منها»[1]. وعلى هذا الأساس يمكن للأشعار أن لا تخلو «من أن يقتص فيها أشياء هى قائمة فى النفوس والعقول، فبحسن العبارة عنها وإظهار ما يكمن فى الضمائر منها يبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه وقبله فهمه، فيثار بذلك ما كان دفيناً، ويبرز به ما كان مكنوناً، فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه بعد العناء فى نشدانه»[2].

أما المستوى الثانى للصدق، فيتصل بتوافق التجربة الفردية للمبدع (الشاعر) مع ما جاءت به تجارب البشر من قبله، كأن تودع الأشعار حكمة تألفها النفوس وترتاح لصدق القول فيها، وما أتت به التجارب منها، أو يتضمن الشعر أشياء توحيها أحوال الزمان على اختلافه، كما توجهها حوادثه على تصرفها [3].

أما المستوى الثالث، فيتصل بتوافق الصياغة مع الواقع الحقيقى، أو مع البعد التاريخى للوقائع، مديحاً وهجاءً، أو افتخاراً ووصفاً، أو ترغيباً وترهيباً. فإذا اضطر الشاعر إلى اقتصاص خبر فى شعره دبره تدبيراً يسلس له معه القول ويطرد فيه المعنى، فلا تكون الألفاظ خارجة عن جنس ما يقتضيه الخبر، بل تكون مؤيدة له وزائدة فى رونقه وحسنه[4].

هذه المستويات الثلاثة لا تحدد الصدق على أساس من محتواه الأخلاقى فحسب، وإنما تحدده على أساس منطقى لا سبيل إلى تجاهله. ولنقل إن الأساس الأخلاقى يلتقى و الأساس المنطقى فى الفهم عند مستوى الصواب فيصبح كلاهما شيئاً واحداً، لأن الحقيقة التى يتقبلها الفهم صادقة على المستوى الأخلاقى والمنطقى. ولذلك يأنس الفهم من الكلام بالعدل الصواب الحق، ويستوحش من الكلام الجائر والخطأ الباطل والمحال المجهول المنكر، فإذا كان الكلام موزوناً بميزان

---

(١) عيار الشعر / ١٦ ـ ١٧.

(٢) المرجع نفسه / ١٢٠.

(٣) المرجع نفسه / ١٢٠ ـ ١٢١.

(٤) المرجع نفسه / ٤٣.

الصواب لفظاً ومعنى قبله الفهم وارتاح له، وإلا انسدت طريق الفهم أمام الكلام ولم يحقق الشعر ـ بالتالى ـ غايته الأولية.

والإلحاح على الصدق لابد أن يصحبه إلحاح على الشعر الذى يبرز فيه المحتوى الأخلاقى واضحاً جلياً. «فمن الأشعار المحكمة المتقنة المستوفاة المعانى... قول زهير[1] :

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش	ثمانين حولاً لا أبالك يسأم
رأيت المنايا خبط عشواء من تصب	تمته ومن تخطئ يعمّر فيهرم
ومن لا يصانع فى أمور كثيرة	يضرّس بأنياب ويوطأ بمنسم
وأعلم ما فى اليوم والأمس قبله	ولكننى عن علم ما فى غد عم
ومن يجعل المعروف من دون عرضـ	ـه يفره ومن لا يتق الشتم يشتم
ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله	على قومه يستغن عنه ويذمم

والإعجاب بمثل هذا القول يلفتنا إلى التركيز على المعنى الحكمى الذى يتجاوب فيه بيتا أبى ذؤيب :

وإذا المنية أنشبت أظفارها	ألفيت كل تميمة لا تنفع
والنفس راغبة إذا رغّبتها	وإذا ترد إلى قليل تقنع

مع بيت النمر بن تولب :

يود الفتى طول السلامة جاهداً	فكيف ترى طول السلامة ينفع

كما تبرز قيمة الأبيات التى تعكس التكوين الأخلاقى المثالى لصاحبها من قبيل:

---

(١) عيار الشعر / ٤٨ ـ ٤٩.

وإنى لأستحى إذا كنت معسراً صديقى والخلان أن يعلموا أمرى
وأهجر خلانى وما خان عهدهم حياء وإكراماً وما بى من كبر
وأكرم نفسى أن ترى بى حاجة إلى أحد دونى وإن كان ذا وفر

وواضح أن ابن طباطبا يريد أن يجعل من هذه الأبيات أساساً للرواية والاهتداء، ولذلك يقول: «فهذه الأشعار وما شاكلها من أشعار القدماء والمحدثين أصحاب البدائع والمعانى اللطيفة الدقيقة تجب روايتها والتكثر لحفظها»[1]، وإعجابه بكل هذه الأبيات يرجع إلى توافق الصياغة مع المعنى الأخلاقى والحكمة الموجزة التى يمكن أن تساهم فى تكوين البناء الأخلاقى للفرد. ولا يتردد ابن طباطبا فى إظهار هذا الإعجاب لو واجه أبياتاً رثة الصياغة، مادامت تحمل معنى أخلاقياً: «ومن الحكم العجيبة والمعانى الصحيحة الرثة الكسوة التى لم يتنوق فى معرضها الذى أبرزت فيه قول القائل[2]:

نراع إذا الجنائز قابلتنا ونسكن حين تمضى ذاهبات
كروعة ثلة لمغار ذئب فلما غاب عادت راتعات

فى ضوء هذا الفهم للشعر، من حيث غايته أو مهمته، يصبح للقصيدة مجموعة من الآثار تحدثها فى المتلقى، أهمها ـ بالقطع ـ تغيير سلوك المتلقى نحو الأفضل. ومن هذه الزاوية يمكن للشعر أن يكون أنفذ من نفث السحر فيسلُّ السخائم، ويحلل العقد، ويسخى الشحيح، ويشجع الجبان، ويكون كالخمر فى لطف دبيبه وإلهائه وهزه وإثارته. وقد قال النبى ـ صلعم ـ إن من البيان لسحراً، ويتحقق هذا الأثر ببراعة الشاعر، وبما يتضمنه شعره من غرائب مستحسنة وعجائب بديعة مستطرفة من صفات وحكايات ومخاطبات فى كل فن توجبه الحال التى ينشأ قول الشعر من أجلها «فتدفع به العظائم، وتسل به السخائم، وتخلب به العقول، وتسحر به الألباب، لما يشتمل عليه من دقيق اللفظ ولطيف المعنى»[3].

ومبدأ تأثير الشعر على سلوك المتلقى مبدأ استقر فى القرن الرابع مرتبطاً بفهم أشمل عن أثر أنواع الفن المختلفة فى السلوك، بما فيها الشعر والغناء والرسم وغيره.

(١) عيار الشعر / ٦٧.
(٢) المرجع نفسه / ٨٧ ـ ٨٨.
(٣) المرجع نفسه / ١٢١.

وتحدد فهم هذا التأثير في ضوء ثلاثية: الإدراك، والنزوع، والسلوك، بمعنى أن أنواع الفن المختلفة تحدث حالة من الإدراك تؤدى إلى نزوع يعقبه سلوك. ولذلك افترض الفارابى أن القصيدة تقدم إلى مخيلة المتلقى مجموعة من الصور، تستدعى من ذاكرته طائفة من الخبرات المختزنة، تتجانس محتوياتها الشعورية والانفعالية مع صور القصيدة، مما يفرض على المتلقى حالة إدراكية خاصة، تجعله يقف ضد أو مع موضوع التخييل الشعرى، وبالتالى يسلك إزاءه سلوكاً بعينه. ولقد افترض الأمر نفسه - تقريباً - في الموسيقى والغناء، منذ عهد سابق على الفارابى، يرجع إلى الكندى الذى التفت إلى قدرة النغم على تعديل الحالة النفسية للفرد، تعديلا يتناسب مع غايات السلوك المرجوة، وما يحفز إليها من حالات تتراوح بين «القبض» أو «البسط» أو «الاعتدال»[1]. وكما لاحظ الكندى الأثر الذى يمكن أن يحدثه تآلف النغم في السلوك، لاحظ الأثر الذى يمكن أن يحدثه امتزاج الألوان فى النفوس «فالحمرة مع الصفرة تحرك القوة العزّية، والصفرة إذا قرنت بالسواد تحركت القوة الذُّلية، وإذا قرن البياض الذى قد شابه صفرة - وهو التفاحى - بالحمرة تحركت القوة اللّذية مع القوة الشّوقية. وإذا قرنت الألوان كلها بعضها إلى بعض كالبهار الممزوج فى خد البنات تحركت القوى كلها». ولعلنا - فى ضوء هذه الحقيقة - نستطيع أن ندرك العامل الثقافى وإسهامه في عمق تحديد ابن طباطبا للأثر الأخلاقى للشعر، وربط هذا الأثر بأساس نفسى واضح، يتصل بقدرة الشعر على ممازجة الروح، وعلى تعديل حالات النفس، وبالتالى سل السخائم وحل العقد، وتشجيع الجبان، وسحر الألباب، ودفع العظائم.

ولكن علينا أن نلاحظ أن قدرة الشعر على تغيير سلوك المتلقى لا يمكن أن تتم دون حالة إدراكية متميزة يفرضها الشعر على المتلقى. والالتفات إلى هذا البعد يعنى - ضرورة - الالتفات إلى ما يمكن أن نسميه - بلغة عصرنا - الجانب المعرفى للشعر، على أساس أن هذا الجانب هو الأصل فى عملية التغير السلوكى المرجوة من تلقى القصيدة. وإذا بحثنا عن فهم ابن طباطبا لهذا الجانب لاحظنا أنه يقترب اقتراباً لافتاً

(١) راجع جابر عصفور: **الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب** / ٣٠.

من قدرة القصيدة على الكشف عما فى داخل صاحبها، وبالتالى الكشف عما فى داخل الآخرين وإبرازه فى القصيدة. ومن هذه الزاوية يحقق الشعر للمتلقى أثراً معرفياً لا سبيل إلى تجاهله. ويتجلى هذا الأثر فيما يقوله ابن طباطبا عن قدرة الشعر ـ الصادق ـ على اقتناص الأشياء الكامنة فى النفوس والعقول، وإظهار ما يكمن فى الضمائر منها، وما يصاحب ذلك من أثر يتجلى فى ابتهاج النفس لانتقالها من الخفى إلى المعلوم، أو ما يسميه ابن طباطبا «بانكشاف غطاء الفهم». يحدث ذلك عندما يتضمن الشعر «صفات صادقة وتشبيهات موافقة وأمثالاً مطابقة تصاب حقائقها، ويلطف فى تقريب البعيد منها، فيؤنس النافر الوحشى حتى يعود مألوفاً محبوباً، ويبعد المألوف المأنوس به حتى يصير وحشياً غريباً، فإن السمع إذا ورد عليه ما قد مله من المعانى المكررة والصفات المشهورة التى قد كثر ورودها عليه مجّه وثقل عليه وعيه، فإذا لطّف الشاعر لشوب ذلك بما يلبسه عليه، فقرّب منه بعيداً أو بعّد منه قريباً، أو جلّل لطيفاً أو لطّف جليلاً أصغى إليه ودعاه واستحسنه السامع واحتباه»[1].

إن عملية النظم صياغة لانفعال النفس بمجموعة من القيم، أو محاولة لتصوير وتأكيد مجموعة من الخصال الأخلاقية. هذه الصياغة بقدر ما تبهج المبدع لأنها تكشف له ما كان دفيناً، تبهج المتلقى لأنّها تعرفه ببعض ما لم يكن يعرف، أو تزيده معرفةً بما كان يعرفه، ومن هنا يصبح للصدق مغزاه الأعمق؛ إذ كلما كان المبدع صادقاً مع نفسه كان قادراً على التأثير فى الآخرين، وبالتالى على إمتاعهم بشئ من المعرفة، فيعلمهم ويمتعهم فى آن. وعلى هذا الأساس ينبغى أن نفهم عبارات ابن طباطبا عن المعانى التى يتضاعف حسن موقعها عند المستمع، إذا اقترنت بالصدق عن ذات النفس، بكشف المعانى المختلجة فيها، والتصريح بما كان يكتم منها، وما يترتب على ذلك من تفهم أو تعرف، يقترن بإثارة ما كان دفيناً وبظهور ما كان مكنوناً.

وابن طباطبا يدخل بنا إلى آفاق جديدة تتصل بجوهر الفعل التعبيرى للشعر، من حيث صلة هذا الفعل بالمبدع وصلته بالمتلقى فى الوقت نفسه، وأعنى ما يحدثه فعل التعبير فى المبدع وفى المتلقى من آثار معرفية، تتصل بالحافز الكامن وراء التعبير.

---

(١) عيار الشعر / ١٢١.

وليس من الضرورى أن نقارن بين ابن طباطبا ـ فى هذا المجال ـ وتصورات حديثة، بل من الأفضل أن نقارن نتائجه التى توصل إليها ببعض ما كان مألوفاً ومتاحاً فى القرن الرابع للهجرة داخل كتابات المتفلسفة. فإذا فعلنا ذلك لاحظنا قدراً من التسليم بقدرة الكلمة الموقعة ـ شعراً أو غناء ـ على منح المتلقى قدراً من المعرفة لم يكن متاحاً له من قبل، أو ـ على الأقل ـ لم يكن مدركاً له على نحو متميز تميز الفعل التعبيرى المنجز. ومن هذه الزاوية كان الحكماء يقولون إن الغناء فضلة فى المنطق أشكلت على النفس فأخرجتها ألحاناً، وإن الشاعر البارع يمكن أن يتيح للنفس ما لم تكن تعرفه، وإن هذه المعرفة تبهج الشاعر قبل أن تبهج المتلقى. وبهجة الشاعر ـ بهذا المعنى ـ بهجة الفرح بالصنع من ناحية، وبهجة تعرّف ما كان دفيناً من ناحية أخرى. شأن الشاعر فى ذلك شأن المثال الذى ينحت تمثالاً «فإذا صنع... تمثالاً فى مادة موافقة فقبلت منه الصورة الطبيعية تامة صحيحة، فرح... وسر وأعجب، وافتخر، لصدق أثره وخروج ما فى قوته إلى الفعل موافقاً لما فى نفسه، ولما عند الطبيعة»[1]. والأساس فى ذلك يرجع إلى نوع من اللذة تصاحب إبراز الفاضل لفضائله: «ولا تظهر لذة السعيد إلا بإبراز فضائله وإظهار حكمته ووضعها كغائبة فى مواضعها، وكذلك البناء الحاذق والصانع اللطيف والموسيقاتى المحسن. وبالجملة كل صانع حاذق فاضل فى صناعته ينسر بإظهار فضائله وإذاعتها بين أهلها ومستحقيها»[2]. وهذه البهجة التى تتشكل داخل صانع التمثال عقب إنجازه شبيهة ببهجة المغنى الذى اجتمعت له طبيعة محمودة وقوة قابلة ومران دائم وشهوة تامة. وإذا وجد هذا المغنى مستمعاً، أو متلقياً قادراً على الفهم العميق والتذوق المرهف، حقق الفعل التعبيرى للغناء آثاره، ولنقل ـ بعبارة السرخسى ـ: «إذا اجتمعت فى المغنى هذه الخصال من الحذق والإحسان واجتمع للسامع مثل ذلك الفهم كان الطرب تاماً، ويخلص المسموع إلى الروح فتظهر حينئذ الأريحية وتبدو قوى النفس المميزة فتتشكل بأشكال المعرفة وتلبس خلع التصوف مع الغناء، وتجرى فى ميدان السرور العلمى، وتأنف من الرذائل حمية وتستجلب الفضائل ترفعاً إليها وتشرفاً بها، وإن كانت قبل تنسب إلى

---

(١) أبو حيان التوحيدى : **الهوامل والشوامل** / ١٤٢.

(٢) مسكويه : **تهذيب الأخلاق** / ٨٤ ـ ٨٥.

جبن تشجعت، أو إلى بخل جادت، أو إلى خوف استهانت فذلت عندها المخاوف وصغرت لديها الأهوال، وأخذت لها لبس الفضائل زهواً، وقوة الأمن سروراً فلجت في بحر الطرب، وركضت في ميدان السرور»[١]. وهذه العبارات التي تتحدث عن الأثر المعرفي للغناء وانعكاسه في سلوك المتلقي لا تختلف كثيراً عن عبارات ابن طباطبا التي تقول: «إذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيباً من الرقى، وأشد إطراباً من الغناء، فسلّ السخائم، وحلل العقد، وسخى الشحيح، وشجع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه، وهزه وإثارته. وقد قال النبي صلعم إن من البيان لسحراً»[٢]. وتشابه الأثر في الشعر والغناء لافت للانتباه بين النّصين.

قد يفضل ابن طباطبا الشعر على الغناء من حيث آثاره، وذلك طبيعي لأنه شاعر يتحدث عن الشعر، ولكن الأثر الذي يحدثه الشعر في المتلقي لا يختلف من حيث جوهره عن الأثر الذي يحدثه الغناء، كلاهما يقوم على شئ من التعرف، وكلاهما يؤدى إلى تغير في السلوك شبيه بأثر السحر.

---

(١) الحسن بن أحمد : كمال أدب الغناء / ٢١.

(٢) عيار الشعر / ١٦. لاحظ الطابع التوفيقي الذى يقرن معطيات الحكمة العقلية بمعطيات النقل المتمثل فى قول الرسول صلى الله عليه وسلم.

٤ الصيـاغـة والأداة

إن غاية الشعر هى التأثير، والتأثير يعنى تغيراً فى الاتجاه وتحولاً فى السلوك. والبداية الأولى للتأثير هى تقديم الحقيقة تقديماً يبهر المتلقى من ناحية، ويبدهه بها من ناحية أخرى. وذلك أمر لا يمكن أن يتم بمجرد النظم العارى للأفكار، بل يتم بضرب بارع من الصياغة، تنطوى على قدر من التمويه، تتخذ معه الحقائق أشكالاً تخلب الألباب وتسحر العقول، فتتبدى الحقائق من خلال ستار شفيف يضفى عليها إبهاماً محبباً يثير الفضول ويغذى الشوق إلى التعرف. وهناك سبيلان إلى ذلك؛ أولهما أقرب إلى المباشرة فى التقديم، ولكنها المباشرة التى تشف عن المعانى كما يشف الإناء البلورى عما يحويه. وثانيهما غير مباشر، يشير إلى المعنى بمقارنته بغيره، وبالتالى يلجأ إلى «التشبيهات الموافقة» أو «الأمثال المطابقة». وكلا السبيلين يستند إلى جذر واحد هو «التلطف» فى معالجة المعانى أو صياغتها. و«التلطف» قرين الرفق والحذق فى التوصل إلى الأشياء؛ فهو خاصية أصيلة من خصائص التوصيل الشعرى الناجح. وتلطف الشاعر فى التقديم يعنى أن الشاعر لا يقدم المعنى كما هو بل يقدمه بضرب من التمويه لا يفارق الصدق فى النهاية. وذلك ممكن عندما يتلطف الشاعر فى تقريب البعيد من الحقائق «فيؤنس النافر الوحشى حتى يعود مألوفاً محبوباً»، أو أن

يتلطف فى تمويه المألوف حتى يبرزه فى شكل طريف، وبذلك «يبعد المألوف المأنوس به حتى يصير وحشياً غريباً». وعلة ذلك راجعة إلى أساس نفسى متصل بسعى النفس إلى التعرف، وإلى أن السمع «إذا ورد عليه ما قد مله من المعانى المكررة والصفات المشهورة التى قد كثر ورودها عليه مجّه وثقل عليه وعيه. فإذا لطف الشاعر لشوب ذلك بما يلبسه عليه. فقرب منه بعيداً أو بعد منه قريباً، أو جلل لطيفاً، أو لطف جليلاً أصغى إليه (السمع) ودعاه واستحسنه السامع واحتباه»[1].

وابن طباطبا ـ فى النص السابق ـ يعزف أنغاماً قديمة، سبق أن استغلها الجاحظ عندما أشار إلى الهزة التى يحدثها ظهور الشئ من غير معدنه، وعندما برر هذه الهزة بقوله: «إن الشئ من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد فى الوهم. وكلما كان أبعد فى الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع»[2]. وعندما يتحدث ابن طباطبا عن ملل السمع من المعانى المكررة وضرورة تلطيف المعانى بنوع من «الشوب»، فإنه يؤكد ما قاله الجاحظ من ناحية، ويفيد مما قاله متفلسفة عصره من ناحية ثانية [3]، ويمهد الطريق لعبد القاهر من ناحية ثالثة، ويظهر ـ بعد ذلك كله ـ أن سحر الشعر راجع إلى ضرب من «التطريق» فى تناول المعانى واستعارتها، وإلى لون من «التلطف» فى استعمالها على اختلاف جهاتها التى تتناول منها.

وإذا أردنا أن نقرن هذا الحديث النظرى بأمثلة عملية، قلنا ـ مع ابن طباطبا ـ: «ومن أحسن المعانى والحكايات فى الشعر وأشدها استفزازاً لمن يسمعها، الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أى معنى يساق القول فيه قبل استتمامه وقبل توسيط العبارة عنه»[4]، وذلك مثل قول النابغة :

---

(١) **عيار الشعر** / ١٢١.

(٢) الجاحظ : **البيان والتبيين** ٨٩/١. وقارن **بالرسائل** ١٠٣/١ ـ ١٥٤ ـ ١٥٧، **والحيوان** ٢٠/٤.

(٣) أبو حيان التوحيدى : **الهوامل والشوامل** ٣١٤/١ ـ ٣١٥. وكشاجم : **أدب النديم** / ٢٠.

(٤) **عيار الشعر** / ١٧.

إذا ما غزوا بالجيش حلق فوقهم   عصائب طير تهتدى بعصائب

«فقدم فى هذا البيت معنى ما تحلق الطير من أجله ثم أوضحه بقوله» :

يصاحبنهم حتى يغرن مغارهم   من الضاريات بالدماء الذوارب
تراهن خلف القوم زورا كأنها   جلوس شيوخ فى مسوك الأرانب
جوانح قد أيقن أن قبيله   إذا ما التقى الجمعان أول غالب
لهن عليهم عادة قد عرفنها   إذا عرضوا الخطى فوق الكواثب

وهناك وسيلة أخرى لهذا التلطف وهى «التعريض الخفى الذى يكون بخفائه أبلغ فى معناه من التصريح الظاهر الذى لا ستر دونه»[1]، وذلك مثل قول عمرو بن معدى كرب :

فلو أن قومى أنطقتنى رماحهم   عصائب طير تهتدى بعصائب

«أى لو أن قومى اعتنوا فى القتال، وصدقوا المصاع، وطعنوا أعداءهم برماحهم فأنطقتنى بمدحهم وذكر حسن بلائهم نطقت، ولكن الرماح أجرت أى شقت لسانى كما يجر الفصيل. يريد أسكتتنى»[2]. وهناك ـ سوى التعريض ـ الإيجاز أو الاختصار، الذى يكثف المعنى، كقول النابغة :

وإنك كالليل الذى هو مدركى   وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

«وإنما قال كالليل الذى هو مدركى ولم يقل كالصبح، لأنه وصفه فى حال سخطه، فشبهه بالليل وهوله، فهى كلمة جامعة لمعان كثيرة»[3]. ولاشك أن ذلك كله يلفت الانتباه إلى الوسائل التعبيرية فى الشعر، ويفضى بنا إلى تصورات عن الصياغة اللغوية للقصيدة، وقدرتها على توصيل المعنى إلى المتلقى، من خلال تركيب نغمى ذى دلالات مجازية . .

---

(١) عيار الشعر/ ١٧.
(٢) المرجع نفسه/ ٢٩.
(٣) المرجع نفسه/ ٤٨.

وأول ما يلفت الانتباه في الصياغة اللغوية للشعر هو بنيتها المنتظمة في إيقاع يصلها ـ من حيث الظاهر ـ بالموسيقى. ولقد بدأ ابن طباطبا تعريفه الشعر مركزاً على الانتظام الوزني للقصيدة. ولكن هذا الانتظام يمكن أن يفهم بأكثر من طريقة. إذا بدأنا من الانفعال الذاتي الذي يتخلق داخل الشاعر، قلنا إن الوزن الشعري حركة طبيعية في اللغة تترتب على انتظامها الآلي في التعبير عن الانفعال. ولذلك قيل ـ في عصر ابن طباطبا ـ إن الإنسان إذا انفعل أصدر أصواتاً موقعة بحسب انفعاله، وذلك قول يمكن تطويره على نحو يجعل البنية الصوتية للقصيدة قسماً لا ينفصل عن المستويات الدلالية أو النحوية. أي أن الوزن ليس أمراً مفروضاً على القصيدة أو مجرد قالب تصب فيه التجربة، وإنما هو أمر مرتبط بالمبدأ المحرك للنظم الشعري ذاته، مما يؤكد أن كل تجربة شعرية تفرض وزنها الخاص، كما تفرض كيفية خاصة في تشكيل الإيقاع. وإذا كان الوزن الشعري ينبع من تآلف الكلمات في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية، فإن القصيدة ـ في هذه الحالة ـ تستمد إيقاعها من مادتها، أي من اللغة. ومن ثم يمكن القول ـ مع أحد النقاد المحدثين ـ إن الوزن الشعري هو إحدى الوسائل المرهفة التي تمتلكها اللغة لاستخراج ما تعجز دلالة الألفاظ في ذاتها عن استخراجه من النفس البشرية.

ولكن ابن طباطبا لا يفكر في الأمر على هذا النحو؛ الوزن ـ في تقديره ـ مجرد قالب خارجي، قد ترتبط البراعة فيه بالذوق قبل ارتباطها بمعرفة العروض، ولكن الذوق مسألة مراوغة، مادامت المعرفة العروضية يمكن أن تكتسب بالمران فتصبح كالطبع الذي لا تكلف فيه. والدليل على أن الوزن مجرد قالب خارجي يتجلى في مستويات متعددة؛ أولها إمكان استقلال المعنى الشعري عن شكله الوزني، فإن من الأشعار ـ فيما يقول ابن طباطبا ـ ما يمكن أن ينقض فيجعل نثراً دون أن تبطل جودة المعنى أو تفقد جزالة الألفاظ. وهناك ـ فضلاً عن ذلك ـ المقارنة الواضحة بين القصيدة والرسالة على نحو يؤكد مفهوم الوزن باعتباره مجرد قالب خارجي لا علاقة له بالمعنى في ذاته ولا حتى بجزالة الألفاظ في ذاتها، فالشعر «رسائل معقودة» والرسائل «شعر محلول». وحتى عندما يقول ابن طباطبا إن «للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه»[1]، فإن

(١) عيار الشعر / ١٥.

قوله هذا لا ينفى مفهوم الوزن كقالب، لأن الشعر ـ فى تقديره ـ له مستويات متعددة من إطراب الفهم، بعضها يرتبط باعتدال الوزن وبعضها يرتبط بصواب المعنى وآخرها يرتبط بحسن الألفاظ. أى أن الإيقاع المطرب للشعر مجرد جانب منفصل من جوانب التأثير، يمكن للفهم أن يطرب له وحده دون باقى أجزاء الشعر، تماماً كطرب السمع لطيب اللحن فى الغناء دون طرب الفهم لمعانى الكلمات المصاحبة للحن. ولا يقلل من هوان هذا الفهم ما يقال عن توافق اعتدال الوزن مع صواب المعنى وحسن الألفاظ، فكل من هذه العناصر أو الأجزاء له وجوده المستقل عند ابن طباطبا. صحيح أن ابن طباطبا يلتفت إلى صلة القوافى بالأبيات، ولكنه الالتفات الذى لا يغادر مفهوم القالب، بل إنه يؤكد هذا المفهوم صراحة عندما يتحدث عن صلة القافية بالمعنى الذى يقصده الشاعر؛ بحيث «تكون قوافيه كالقوالب لمعانيه، وتكون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها، فيكون ما قبلها مسوقاً إليها، ولا تكون مسوقة إليه فتقلق فى مواضعها ولا توافق ما يتصل بها»[1]. وذلك قول يجعل الصلة بين القافية والمعنى صلة منطقية، تعكر على الاستعارة فى بيت المزرد:

فما برح الولدان حتى رأيته على البكر يمريه بساق وحافر

ويجعل البيت ردىء القافية، بوهم مؤداه أن الشاعر أراد أن يقول «بساق وقدم»، فلما لم تطاوعه القافية وضع الحافر موضع القدم، وهو وهم أثبت عبدالقاهر زيفه وكشف عن غنى التعبير الاستعارى فيه، وبالتالى عن عدم قلق القافية وصلتها الوثيقة بالساق الذى جاءت فيه[2]. أما إذا حاول ابن طباطبا تحليل جمال القافية، فإنه لا يجد سوى العبارات العامة من قبيل أن القافية فى قول زهير :

وأعلم ما فى اليوم والأمس قبله ولكننى عن علم ما فى غد عم

«واقعة موقعاً عجيباً»، أو أن القافية فى قول النابغة :

كالأقحوان غداة غبَّ سمائه جفت أعاليه وأسفله ندى

(١) عيار الشعر / ٥.

(٢) المرجع نفسه / ١٠٣. وقارن بحلية المحاضرة / ١٣، وأسرار البلاغة / ٣٥ ـ ٣٦.

«تقع موقعاً عجيباً»[1] ، أو أن القافية في قول أبي عيينة :

دومي أدم لك بالوفاء على الصفا   إني بعـهـدك واثق فـشـقى بى

«لطيفـة جداً يسـتدل بها على حـذق قائلها بنسج الشعر»[2]، وتلك عبارات لا تكشف عن الصلة الوثيقة بين القافية والمعنى، لأنها تفهم هذه الصلة فهماً منطقياً على مستوى البيت من ناحية، وتتجاهل دور السياق من ناحية أخرى. وإذا تجاوزنا ذلك إلى حدود القوافي نفسها لم نجد أكثر من أنها تنقسم إلى سبعة أقسام، «إما أن تكون على فاعل أو فعال أو مَفْعل أو فَعيل أو فُعيل أو فَعَل فَعْل. ومنهـا ما يطلق أو يقيد، ثم يضاف كل بناء منها إلى هاء التذكير أو التأنيث. فهذه حدود القوافي التي لم يذكرها أحد ممن تقدم، فأدرها على جـميع الحروف واختـر من بينهـا أعذبهـا وأشكلها للمعنى الذى تروم بناء الشعر عليه»[3]. وفي ذلك ما يؤكد شكلية المشاكلة وعدم ارتباطها العضوى بالمعنى.

وإذا انتقلنا من الوزن إلى الصورة الشعرية لم نجد فارقاً كبيراً، لأن ابن طباطبا يتعامل معها باعتبارها شيئاً زائداً على المعنى. ومن هنا سلم ابن طباطبا بأن الشاعر يفكر مرتين في القصيدة : مرة من حيث هي أفكار مجردة، وأخرى من حيث هي صياغة تزخرف هذه الأفكار عن طريق الصور. أى أن الصورة وسيلة شارحة لمعنى، لا تعدو أن تكون أمراً شكلياً يمكن استخلاصه بعيداً عن المحتوى الأخلاقي الذى يؤثره ابن طباطبا. أما إذا عجز ابن طباطبا عن الخروج من الصورة بمعنى فليس هناك سبيل أمامه إلا التهوين من شأنها بالقياس إلى غيرها، مما يؤكد المعنى الأخلاقي أو يحتويه، ولذلك عد التصوير الذى لا يفضى بالمتلقى إلى معنى حكمى من قبيل الشعر الواهي المعنى العذب اللفظ. صحيح أن ابن طباطبا لا يستخدم مصطلح الصورة الشعرية بالمعنى المعاصر الذى نستخدمه، فالصُّورة ـ عنده ـ مرادفة للشكل أو الهيئة التى يتخذها المعنى بعد صياغته[4] ، ولكن حديثه عن الوصف وعن أنماط التشبيه والمجاز

---

(١) عيار الشعر / ١٠٦ .

(٢) المرجع نفسه / ١١١.

(٣) المرجع نفسه / ١٢٨.

(٤) عيار الشعر / ٤ ـ ١١ ـ ١٧ ـ ٢٠ ـ ٢٤. وهناك دلالة تترادف فيها «الصورة» مع «اللوحة» ص٧.

ـ فضلاً عن التعريض ـ يمكن أن يندرج تحت مصطلح الصورة الشعرية، بمعنى من معانيها [١]. المهم أن الصورة ـ عنده ـ سواء كان المقصود بها الدلالة البلاغية، أو الوصف، ترتبط بمفهوم الصنعة، وتتصل بالمبنى الخارجي للصياغة فى حالة انفصاله عن المعنى.

وإذا كان مفهوم الصنعة يفصل الصورة عن المعنى، فإن الإلحاح على الصدق يشد الصورة إلى إسار المحاكاة، ويجعلها خاضعة لقوانين العالم الخارجي فى الأغلب الأعم. وبذلك تتقلص علاقة الصورة بالخيال وتصبح خاضعة لحركة الفهم المنطقى، وتابعة لقواعد العقل الثاقب. والنتيجة الأولى التى تترتب على ذلك هى إيثار التشبيه على كل ما عداه من الأنواع البلاغية للصورة، والنظر إلى الاستعارة والمجاز نظرة تنطوى على قدر غير يسير من الريبة.

والإعجاب بالتشبيه يمكن أن يقترن بالإعجاب بالصدق، كما يقترن بالعودة إلى التقاليد العربية القديمة. خاصة أن العرب كانت تشبه الشئ بمثله «تشبيهاً صادقاً على ما ذهبت إليه فى معانيها التى أرادتها»[٢]، ولذلك يجب على الشاعر المحدث أن «يعتمد الصدق والرفق فى تشبيهاته»[٣]، لأن العرب قد أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات ما أحاطت به معرفتها وأدركه عيانها. ومادام الفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق فمن الطبيعى أن يكون أحسن التشبيهات «ما إذا عكس لم ينتقض، بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشتبهاً به صورة ومعنى»[٤]. قد تأتى التشبيهات على ضروب مختلفة، فمنها تشبيه الشئ بالشئ صورة وهيئة، ومنها تشبيهه به معنى، أو حركة، أو لوناً، وربما امتزجت هذه الأوجه. على أن أفضل التشبيهات هو ما حقق الصدق، وأوقع أكبر قدر من الاتفاق بين الأوصاف، وبذلك يمكن القول إنه «إذا اتفق فى الشئ المشبه بالشئ معنيان أو ثلاثة

---

(١) فيما يتصل بالدلالات المعاصرة للصورة راجع، نورمان فريدمان : **الصورة الفنية**، ترجمة جابر عصفور، «الأديب المعاصر» (١٦/١٩٧٦).

(٢) **عيار الشعر** / ١١.

(٣) المرجع نفسه / ٦.

(٤) المرجع نفسه/ ١١.

معان من هذه الأوصاف، قوى التشبيه وتأكد الصدق فيه»[1]. وعلى هذا الأساس يمكن التمييز بين التشبيهات «فما كان من التشبيه صادقاً قلتَ فى وصفه كأنه أو قلت ككذا، وما قارب الصدق قلت فيه تراه أو تخاله أو يكاد، فمن التشبيه الصادق قول امرىء القيس :

نظرت إليها والنجوم كأنها مصابيح رهبان تشب لقفال

فشبه النجوم بمصابيح رهبان لفرط ضيائها وتعبد الرهبان لمصابيحهم وقيامهم عليها لتزهر إلى الصبح، فكذلك النجوم زاهرة طوال الليل وتتضاءل للصباح كتضاؤل المصابيح له»[2]. أما التشبيه غير الصادق فكقول خفاف بن ندبة :

أبقى لها التعداء من عتداتها ومتونها كخيوطة الكتان

وعدم صدقه راجع إلى أنه «أراد أن قوائمها دقت حتى عادت كأنها الخيوط وأراد ضلوعها فقال متونها»[3]. أما قول ساعدة بن جؤبة :

كساها رطيب الريش فاعتدلت لها قدح كأعناق الظباء الفوارق

فيرجع عدم صدقه إلى أن الشاعر «شبه الهام بأعناق الظباء، ولو وصفها بالدقة كان أولى»[4].

وما يلفت النظر فى حديث ابن طباطبا عن التشبيه ـ بعد حرصه على الصدق ـ هو حرصه على أمرين: أولهما الحصر المنطقى الدقيق لأوجه الشبه بين طرفى التشبيه، وثانيهما الإعجاب بما سمى ـ بعده ـ بالتشبيه المفصّل. وحرصه على الحصر المنطقى لأوجه المشابهة يوقعه فى مزالق لا سبيل إلى تجاهلها؛ وأهم هذه المزالق هى التعسف فى فهم وجه الشبه، إلى الدرجة التى تقضى على حيوية التشبيه نفسه، أو التضحية بها فى سبيل استقامة القسمة المنطقية. ولذلك، نجد ابن طباطبا يفترض تشابه الشئ مع غيره على أساس من اللون فحسب، فإذا جاء إلى الشواهد ذكر تشبيه الأعشى:

---

(١) عيار الشعر / ١٧.

(٢) المرجع نفسه/ ٢٣.

(٣)المرجع نفسه/ ٩٠.

(٤) المرجع نفسه / ٩١.

وسبيئة مما تعتق بابل ... كدم الذبيح سلبتها جريالها

وهو تشبيه لا قيمة له، إلا أنه ـ على الأقل ـ يتوافق مع القسمة المنطقية لأوجه المشابهة. أما عندما يذكر ابن طباطبا تشبيه امرئ القيس[1]:

وليل كموج البحر أرخى سدوله ... عليَّ بأنواع الهموم ليبتلى

فإن الحرص على اقتناص البعد المنطقى لوجه الشبه يدمر قيمة التشبيه التى لا يمكن أن تقوم على أساس اللون فحسب.

أما الأمر الثانى، فمرتبط ـ ضمناً ـ بفكرة الصدق، وبالحرص على أن يجمع التشبيه عدة صفات توقع الائتلاف بين طرفيه. ومن هنا يلتفت ابن طباطبا إلى التشبيه المشهور:

والشمس كالمرآة فى كف الأشل

كما يلتفت إلى تشبيه امرئ القيس[2]:

جمعت ردينا كأن سنانه ... سنا لهب لم يتصل بدخان

على أساس أن كلا التشبيهين قائم على التوافق فى الشكل واللون والحركة والهيئة. ويبدو أن التفات ابن طباطبا، هنا، كان هو الأساس الذى أقام عليه عبدالقاهر إعجابه بهذين التشبيهين على وجه الخصوص، وتبريره إياهما على أساس ما فيهما من تفصيل يدخلهما فى إطار النادر الذى لا تأتى به النظرة المجملة [3]. أما ابن طباطبا فيظل إعجابه بالتشبيهين قرين إلحاحه على الصدق وما ترتب على هذا الإلحاح من نتائج.

هذا الإلحاح على الصدق جعل ابن طباطبا يسىء الظن بالاستعارة، بل يعدها من قبيل الخطأ اللغوى[4]، ويبدى عدم إعجابه باستعارات أبى تمام[5]. والاستعارة

(١) عيار الشعر / ٢٧.

(٢) المرجع نفسه / ٢٠.

(٣) قارن بالصورة الفنية / ٣٢٧ ـ ٣٢٩ ـ ٤٥٢ ـ ٤٥٣.

(٤) عيار الشعر / ١٠٣.

(٥) المرجع نفسه/ ٣٩ ـ ٤٠.

الرديئة ـ عند ابن طباطبا ـ قرينة الإشارات البعيدة والحكايات الغلقة والإيماء المشكل، أما الاستعارة الجيدة فهى التى تقارب الحقيقة وتليق بالمعنى. ولذلك، «ينبغى للشاعر أن يتجنب الإشارات البعيدة والإيماء المشكل، ويعتمد ما خالف ذلك ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها، ومن الاستعارات ما يليق بالمعانى التى يأتى بها، فمن الحكايات الغلقة والإشارات البعيدة قول المثقب فى وصف ناقته:

تقــول إذا درأت لهــا وضــينى ... أهــذا ديــنــه أبــداً وديــنــى

أكل الدهر حل وارتحــال ... أمــا يبــقى على ولا يقــينى

فهذه الحكاية كلها عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة، وإنما أراد الشاعر أن الناقة لو تكلمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول، والذى يقارب الحقيقة قول عنترة فى وصف فرسه:

فــازور من وقع القنا بلبــانه ... وشكا إلى بعــبــرة وتحــمــحم

وقول بشار :

غدت عانة تشكو بأبصارها الصدى ... إلى الجأب إلا أنها لا تخاطبه[1]

وتلك نظرة تشد مفهوم الصورة البلاغية إلى الواقع الحرفى شداً بالغاً يضر بالصورة نفسها. ومقاربة الحقيقة التى يتحدث عنها ابن طباطبا لا يمكن إلا أن تشكل قيداً على فاعلية الخيال أو حركته. وكان من الأفضل لابن طباطبا أن يشغل نفسه بالجانب الوظيفى للصورة ومدى قدرتها على تحقيق وظيفتها التعبيرية، أو ـ على الأقل ـ ينظر إليها من زاوية صدقها فى الكشف عن مكنون النفس لا من زاوية صدقها فى نقل العالم الخارجى. إن إلحاحه على الصدق الخارجى فيما يتصل بالتشبيه جعله يلح على المقاربة بين الصورة وأصلها المفترض، مما جنح بمفهوم الصورة ـ عنده ـ إلى المطابقة الحرفية مع العالم الخارجى وامتثالها ـ بالتالى ـ لقواعد العقل الثاقب. كما جاء حرصه على الوضوح، لأن الحقيقة العقلية أو الخارجية ـ وهى الأصل الذى يقاس عليه ـ واضحة لا لبس فيها.

(١) عيار الشعر / ١١٩ ـ ١٢٠.

وبمثل هذا الفهم تتحدد قيمة الوصف فى تطابقه الحرفى مع الموصوف؛ فيتقبل ابن طباطبا ما ذكره اللغويون قبله عن خطأ المسيب بن علس فى قوله:

وقد أتناسى الهم عند احتضاره بناج عليه الصيعرية مكدم

على أساس أن «الصيعرية» من سمات النوق لا الجمال. وبذلك يعقب ابن طباطبا على قول الشماخ :

وأعدت للساقين والرِّجل والنسا لجاماً وسرجاً فوق أعوج مختال

بأن الشاعر أخطأ، لأن الساق لا تلجم وإنما يلجم «الشدق»[(١)]، وبمثل ذلك ينقد قول لبيد:

ولقد أعوص بالخصم وقد أملأ الجفنة من شحم القُلَلْ

لأنه «أراد السنام» ولا يسمى السنام شحماً [(٢)]. وأخطاء الوصف على هذا النحو تقودنا إلى فهم ابن طباطبا للغة، وهو فهم ثابت، يحدد اللغة الإبداعية فى علاقات ثابتة، المعنى فيها جامد، لا يمكن أن يستخدم إلا على نحو ما استخدمته العرب الأقحاح، على سبيل الاطراد لا على سبيل الندرة أو الشذوذ. والنقلة المجازية داخل علاقات اللغة تظل جامدة، كما تظل محسوبة سلفاً فى إطار مقاربة الحقيقة، وفاعلية السياق مغفلة، أو يعقلها الخوف من الإيماء المشكل فى قول الشاعر:

أومت بكفيها من الهودج لولاك هذا العام لم أحجج
أنت إلى مكة أخرجتنى حباً ولولا أنت لم أخرج

والنتيجة الطبيعية لذلك هى عجز الناقد عن فهم التحول المفاجئ للدلالة من حيث صلته بفاعلية السياق. ولكى نفهم هذا الأمر يمكن أن نتوقف عند بيت الحطيئة [(٣)]:

قرى جارك العميان لما جفوته وقلص عن برد الشراب مشافره

---

(١) عيار الشعر / ٩٦ ـ ٩٧.
(٢) المرجع نفسه / ١٠٠.
(٣) المرجع نفسه / ١٠٣.

وابن طباطبا يتقبل الفهم اللغوى السابق عليه، ويعد البيت معيباً، لأن الشاعر خالف الاستخدام اللغوى، واستخدم «المشافر» فى موضع «الشفاه» فأحدث تحولاً دلالياً لم تُجْرِه العادة فأخطأ. ولكن، لأن ابن طباطبا يحترم القدماء ويجلهم، افترض أن الحطيئة أراد أن يقول: «وقلص عن برد الشراب شفتيه» فلم تطاوعه القافية فقال: «وقلص مشافره». وذلك فهم بالغ السذاجة لسياق البيت؛ فالبيت من قصيدة يهجو فيها الحطيئة الزبرقان، والمحور الذى يدور حوله الهجاء هو نفى صفة الكرم عن الزبرقان وتأكيد صفة البخل. أى أننا فى سياق نفى صفات إنسانية وإثبات نقيضها؛ بخل الزبرقان أضر بالحطيئة، وجعله فى وضع غير إنسانى، تماماً كما ينفى الفرزدق صفة الإنسان عمن يجهل نسبه فى قول:

فلو كنت ضبياً عرفت قرابتى ولكن زنجياً غليظ المشافر

حيث يخرج الجاهل بأصله من دائرة البشر، وبالتالى من دائرة النسب، فيلحقه بزنوج ذوى مشافر لا يحسبون على الناس.

إن تحول الدلالة وانتقال الشاعر من كلمة إلى أخرى ليس مجرد انتقال عشوائى، وإنما هو شئ مرتبط بالمعنى الذى يسعى إليه الشاعر، والذى لا يمكن أن يتحقق إلا بكلمات بعينها، ولذلك قاد المعنى الحطيئة إلى كلمة «المشافر» دون غيرها، وفرضها عليه بغض النظر عن الدلالة الحرفية التى ثبتها الاستخدام اللغوى الشائع. ومعنى ذلك أنه ليس هناك عيار ثابت لقياس الاستخدام الدلالى للكلمات، سوى السياق الذى تستخدم فيه، من زاوية الغاية التى يهدف إليها الشاعر، والتى تتشكل بهدى منها فاعلية السياق نفسه. وإلى شئ قريب من ذلك قصد عبدالقاهر عندما توقّف عند بيت الحطيئة وبرر استخدامه للمشافر على أساس أنه «وإن كان عنى نفسه بالجار فقد يجوز أن يقصد إلى وصف نفسه بنوع من سوء الحال ويعطيها صفة من صفات النقص ليزيد بذلك من التهكم بالزبرقان ويؤكد ما قصده من رميه بإضاعة الضيف واطراحه وإسلامه للضر والبؤس»[1].

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٣٥.

إن تجاهل ابن طباطبا لفاعلية السياق انتهى به إلى تثبيت علاقات اللغة فى أطر ثابتة تقاس بمعيار خارجي لا علاقة له بطبيعة التجربة التى تقدمها القصيدة. ومن هنا اقتصرت إشاراته على البيت المفرد، وفهم العلاقات الدلالية والنحوية داخل البيت فهماً جامداً، ينفى الفاعلية المتبادلة للكلمات داخل سياقها. ومن هنا لم يحاول أن ينظر إلى التقديم والتأخير ـ مثلاً ـ فى ضوء فاعلية السياق، بل نظر إليه فى ضوء مقياس عام ثابت لا علاقة له بالتجربة. توقف ـ مثلاً ـ عند قول الراعى:

فلما أتاها حبتر بسلاحه مضى غير مبهور ومنصله انتضى

وعدّه من الأبيات «المستكرهة الألفاظ المتفاوتة النسج القبيحة العبارة التى ينبغى الاحتراز من مثلها»، وأرجع قبح البيت إلى تقديم المفعول فى «ومنصله انتضى» مع أن التقديم فى البيت يمكن أن يرجع إلى علة تبرر استغلاله وتؤكد فكرة انتضاء السلاح المسيطرة على البيت كله. ومثل ذلك ما يأخذه ابن طباطبا على قول أبى حية النميرى[1]:

كما خط الكتاب بكف يوماً يهودى يقارب أو يزيل

على أساس أن الشاعر يقصد: «كما خط الكتاب بكف يهودى يوماً فقدّم وأخّر»، ولكن علة التقديم نفسها، أو صلتها بالسياق، يغفلها ابن طباطبا تماماً كما أغفلها اللغويون الذين ينقل عنهم أغلب هذه الأمثلة. وبذلك لا يبقى فى ذهنه إلا التوافق اللغوى الخارجي والتجانس الشكلى بين الدلالات، مما جعله يفترض أن قول الأعشى:

تقول بنيتى وقد قربت مرتحلاً يا رب جنب أبى الإتلاف والوجعا

فيه خلل ظاهر: «والذى يوجبه نسج الشعر أن يقول: يا رب جنب أبى الإتلاف والأوجاع، أو التلف والوجع»[2]، وذلك ذوق يبحث عن المشاكلة اللغوية الخارجية بعيداً عن طبيعة المعنى الشعرى ذاته. ولذلك يمكن أن تُفَسّر «الألفاظ المستكرهة

---

(١) عيار الشعر / ٤٣.

(٢) المرجع نفسه / ٧٤.

النافرة الشائنة للمعانى التى شملت عليها» تفسيراً لا صلة له بالمعانى نفسها، إلا من حيث مدى التناسب المنطقى الخارجى بين الكلمات؛ بحيث يصبح أحسن الشعر هو الذى توضع فيه كل كلمة موضعها الذى يقتضيه العقل، حتى تطابق المعنى الذى أريدت له مطابقة شكلية، لا تحتاج إلى تفسير، ولا تؤدى إلى تعدد الدلالة. وفى هذا الإطار يطالب الشاعر بشئ من التجانس اللغوى العام. فإذا أسس شعره على الكلام البدوى الفصيح فعليه أن لا يخلط به الحضرى المولد: «وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها، وكذلك إذا سهل ألفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة الصعبة القيادة»[1]، وبمثل هذا الفهم يصبح أجود الشعر كقول الشاعرة :

فأقسمت يا عمرو لو نبهاك	إذا نبهـا منك داء عضالا
إذا نبهـا ليث عريسة	مقيتاً مفيداً نفوساً ومالاً
وخرق تجاوزت مجهولة	بوجناء حرف تشكى الكلالا
فكنت النهار به شمسه	وكنت دجى الليل فيه الهلالا

وتلك أبيات تحقق المشاكلة المنطقية بين الدلالات، وبالتالى تقترب من مفهوم الصدق والحقيقة، فتستحق أن يُعقَّب عليها ابن طباطبا بقوله: «تأمل تنسيق هذا الكلام وحسنه. وقولها مقيتاً مفيداً ثم فسرت ذلك فقالت نفوساً ومالاً، ووصفته نهاراً بالشمس، وليلاً بالهلال، فعلى هذا المثال يجب أن ينسق الكلام صدقاً لا كذب فيه وحقيقة لا مجاز معها فلسفياً»[2] .

وبذلك كله، يصبح مرجع الأمر فى الوسائل التعبيرية التى يلوذ بها الشاعر هو العقل الذى تتميز به الأضداد، وتنضبط به خطوات الصنعة ووظائفها، والذى يحدد ـ فى النهاية ـ القيمة الجمالية للقصيدة بعد اكتمالها، أو للشعر بعد تحقق خصائص الصنعة فيه.

---

(١) عيار الشعر / ٦.

(٢) المرجع نفسه / ١٢٧ ـ ١٢٨.

٥ عيار الشعر

ولكن علينا ـ رغم ذلك ـ أن نتأمل الوجه الإيجابى للموقف، وننظر إلى ابن طباطبا ـ عندما يخلى باله بعض الشئ من أزمة الشاعر المحدث، ويحاول أن يتأمل الشعر فى ذاته، منفصلاً عن أزمته الطارئة، باعتباره صنعة تحدث أثراً، وتنطوى على قدر من التنظيم العقلى ـ يصل إلى آفاق طيبة، يفيد فيها فائدة مثمرة من التراث الفلسفى فى عصره. وتتجلى هذه الآفاق عندما يحاول ابن طباطبا تحديد عيار الشعر، وعندما يطرح على نفسه السؤال المهم: متى ينجح الشعر فى تحقيق آثاره المرجوة، وتصل صياغته إلى الدرجة التى تخلب لب الفهم، وبالتالى يصبح للشعر قيمة؟

الأصل فى تحديد عنصر القيمة ـ عند ابن طباطبا ـ هو العقل الذى يرجع الإعجاب بالشعر أو عدم الإعجاب به إلى أصول محددة يمكن للجميع مناقشتها. والحديث عن عنصر القيمة الجمالية فى الشعر لا يختلف كثيراً عن الحديث عن «عيار الشعر» ؛ كلاهما شئ واحد، يؤكد ضرورة استناد الحكم النقدى إلى قاعدة ثابتة، صالحة لأن تنطبق على كل شعر. وقيمة الشعر ـ عند ابن طباطبا ـ تتحدد بمدى تقبل الفهم له. ولكن متى يتقبل الفهم الشعر ومتى يرفضه؟ هنا، يردنا ابن طباطبا إلى أمرين محددين: أولهما هو تناسب القصيدة فى ذاتها، باعتبارها مجموعة

من العناصر المتجانسة التى لا يختل بناؤها أو شكلها، وثانيهما هو تناسب القصيدة ـ من حيث هى كل ـ مع الغاية التى نظمت من أجلها، أو ـ بعبارة أخرى ـ موافقتها للحال التى أعدت لها. تناسب القصيدة فى ذاتها يقوم على تجانس عناصر ثلاثة هي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ. ويعنى تحقق هذا التناسب أن القصيدة تنطوى على أحد وجهى القيمة الجمالية، وبالتالى تستطيع أن تؤثر فى دوافع المتلقى تأثيراً يرد الدوافع إلى حال من الاعتدال، هى مقدمة للفعل، ومصاحبة للإحساس باللّذة.

و«اللّذة» مصطلح يستخدمه ابن طباطبا فى أكثر من موضع ليبرر الإدراك الجمالى الذى يصاحب عملية التذوق. وهو ـ فى استخدامه المصطلح ـ يستقى من مصادر فلسفية يمكن الرجوع إليها. وعلى كل، فمصطلح «اللّذة» مصطلح شائع فى الكتابات الفلسفية منذ القرن الثالث للهجرة، يرتبط بإدراك الملائم بغتة، كما يرتبط بالاعتدال. وثمة لذة حسية، ولذة عقلية، ولذة روحانية خالصة، هى ضرب من السعادة المتعالية، لا تعنينا فى هذا المجال، فالمهم هو لذة الحس ولذة العقل. لذة الحس مرتبطة بالمجال الإدراكى للحواس، لأن لكل حاسة نوعاً من المدركات وبالتالى لذتها المرتبطة بمقتضى طبعها الذى خلقت له. ولكن لذة الحس تتجاوب مع لذة العقل فى مبدأ العلية، الذى يرجع إلى الاعتدال الكامن فى عناصر المدرك ـ بفتح الراء ـ الذى يسبب اللّذة سواء أكان حسياً أم عقلياً. ومادامت كل حاسة قائمة على الاعتدال، فإنها تلتذ عندما تعثر على ما يماثل اعتدالها فى المدرك الخارجى الذى يقع فى مجالها الإدراكى، فتكون لذاتها به بسبب مشاكلته لمقتضى طبعها، أو بسبب إدراكها لاعتداله الذى هو صورة لاعتدالها. ولذلك، كان إخوان الصفا ـ على سبيل المثال ـ يقولون إن الذى تجده النفس من اللّذه بالنظر إلى محاسن الموجودات، أو بالاستماع للنغمات، والشم للروائح الطيبات، واللمس للملموسات، إنما يتحقق بحسب مشاكلة المزاج للمعتدلات، لأن «كل محسوس يخرج مزاج الحاس من الاعتدال، فإن الحاسة تتألم منه وتكرهه، وكل محسوس يرد الحاس إلى الاعتدال والمزاج الطبيعى، فإن

الحاسة تلتذ به وتحبه»[1] . وابن طباطبا يتقبل هذه المقولة تقبلاً كاملاً فيقول: «إن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه وبموافقة لا مضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع المر، والأذن تتشوق للصوت الخفيض الساكن وتتأذى بالجهير الهائل، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم وتتأذى بالخشن المؤذى»[2] .

وإذا كان أصل اللّذة الحسية يرجع إلى توافق اعتدال الحاسة مع اعتدال المدرك الخارجى، فالأمر نفسه فى اللذة العقلية المرتبطة بالفهم، لأن العلة واحدة، أو ـ كما يقول ابن طباطبا ـ: «علة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أن علة كل قبيح «اضطراب» والنفس تسكن إلى ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها فى حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت»[3] .

وعلى هذا الأساس، يمكن القول إنَّ كُلَّ إدراك عقلى يتجاوب طرفاه ـ أعنى المدرَك والمدرِك ـ تجاوب لطف واعتدال، لابد من أن تصحبه لذة. وبالتالى يأنس الفهم من الكلام بالعدل والصواب الحق، ويتشوق إليه ويتجلى له، ويستوحش من الخطأ الباطل والمحال المجهول ويصدأ له. وأنس الفهم مرتبط باللذة وقرين الاعتدال، أما صدأ الفهم فمرتبط بالألم وقرين الاضطراب: «فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً مصفى من كدر العى، مقوماً من أود الخطأ واللحن، سالماً من جور التأليف، موزوناً بميزان الصواب لفظاً ومعنى وتركيباً اتسعت طرقه، ولطفت موالجه، فقبله الفهم وارتاح له، وأنس به. وإذا ورد عليه على ضد هذه الصفة، وكان باطلاً محالاً

(١) رسائل إخوان الصفا ٣/٥٥.

(٢) عيار الشعر / ١٤.

(٣) المرجع نفسه / ١٥.

مجهولاً انسدت طرقه ونفاه (الفهم)، واستوحش عند حسّه به، وصدئ له، وتأذى به، كتأذى سائر الحواس»[1] .

ولكن ما نوع اللذة التى يولدها الشعر؟ مؤكد أنها مرتبطة بالاعتدال. ولكن أين يكمن هذا الاعتدال؟ هل يكمن فى العناصر العقلية أو العناصر الحسية أو فيهما معاً؟ إن ابن طباطبا يقول إن قبول الفهم للشعر يتم بتناسب الأجزاء المكونة له، وهى اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ. ومعنى التسليم بهذا التناسب أن الشعر يحدث مستويين من اللذة، مستوى حسياً يرتبط بالألفاظ المتناسبة فى وزن معتدل، ومستوى عقلياً يرتبط بالمعانى التى تتناسب فيما بينها تناسب العدل والصواب الحق. ومن هنا، يمكن القول إن الشعر الجيد الذى تسابق معانيه ألفاظه «يلتذ الفهم بحسن معانيه، كالتذاذ السمع بمونق لفظه»[2] . ولكن، مادام الإيقاع المطرب للشعر ينطوى على معنى، ولا يصل إلى الأذن مجرداً كأنغام الموسيقار، فإن اللذة الحسية لهذا الإيقاع لا يمكن فصلها عن اللذة العقلية. وبذلك نظل غير بعيدين عن لذة الفهم من حيث تقبلها لطرب الإيقاع وما يرتبط به من حسن تركيب واعتدال الأجزاء الدالة على معنى. بل إن اضطراب أى عنصر من العناصر المسببة للذة الشعر يفسد الأمر بقدر تباعده عن الاعتدال، بمعنى أنه لا قيمة لاعتدال الوزن وحده دون صواب المعنى، كما أنه لا قيمة لصواب المعنى دون حسن الألفاظ.

والقيمة ترتبط بالانتظام والاعتدال بين الوزن والمعنى واللفظ، كل منها فى ذاته، وكل منها متصل بغيره فى آن. شأن الشعر ــ فى ذلك ــ شأن بقية الفنون، ومنها الغناء، ذلك أن الغناء المطرب هو «الذى يتضاعف له طرب مستمعه المستفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه. فأما المقتصر على طيب اللحن منه دون ما سواه فناقص الطرب. وهذه حال الفهم فيما يرد عليه من الشعر الموزون مفهوماً أو مجهولاً»[3] .

(١) عيار الشعر / ١٤ ــ ١٥.

(٢) المرجع نفسه / ٤ ــ ٥.

(٣) المرجع نفسه / ١٥.

وتلك عبارات تذكر بما كان يقوله أحمد بن الطيب السرخسى (٢٨٣هـ) الذى كان يرى أن سرعة الطرب بالغناء دليل على جهل السامع بما سمع وقلة معرفته «فأقل الناس علماً بالغناء أسرعهم طرباً على كل مسموع، وأكثر الناس علماً به وأشدهم تقدماً فى معرفته أبعدهم طرباً عليه وأقلهم رضى بما يسمع منه... لأن العالم يحتاج أن تجتمع له أسباب الطرب حتى يطرب بالتمام وإلا نغصه عليه النقصان ومنعه الخلل من الالتذاذ»[1] . وما يقال عن الغناء والشعر يمكن أن يقال عن غيرهما من الفنون، فالمهم هو تحقق مبدأ الاعتدال فى كل عنصر من العناصر المكونة للفن، وتناسب هذه العناصر معاً تناسباً يؤدى إلى اكتمال لذة الفهم، التى تتحقق ـ فى الشعر ـ بأن يجتمع للفهم مع اعتدال الوزن صحة المعنى وعذوبة اللفظ. وإذا وصل الشعر إلى هذا المستوى أثار المتلقى، وأحدث فيه لذة، وكان لمثل هذا الشعر «مواقع لطيفة عند الفهم لا تحد كيفيتها، كمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق وكالأراييح الفائحة المختلفة الطيب والنسيم، وكالنقوش الملونة التقاسيم والأصباغ، وكالإيقاع المطرب المختلف التأليف، وكالملامس اللذيذة الشهية الحس»[2] .

ولكن إثارة اللذة عند المتلقين لا تعنى تماثلهم فى عملية التلقى. إن اللذة التى يولدها الشعر متفاوتة أو متعددة كاللذة التى تنتج عن الحواس، وكيفياتها لا تحد كلذة الرسوم والإيقاعات. وما دامت الأشعار نفسها مختلفة فاللذة الناتجة عنها مختلفة بالضرورة. إلا أن الاختلاف مردود ـ فى النهاية ـ إلى عملية التوافق التى تتم بين نوع المتلقى وحالته ونوع القصيدة التى يؤثرها وكيفياتها. وشأن الشعر ـ فى ذلك أيضاً ـ شأن غيره من الفنون، فالشعر على تحصيل جنسه «متشابه الجملة متفاوت التفصيل، مختلف كاختلاف الناس فى صورهم، وأصواتهم، وعقولهم، وحظوظهم، وشمائلهم، وأخلاقهم، فهم متفاضلون فى هذه المعانى. وكذلك الأشعار هى

---

(١) كمال أدب الغناء / ٢٠.

(٢) عيار الشعر / ١٥.

متفاضلة فى الحسن على تساويها فى الجنس، ومواقعها من اختيار الناس إياها كمواقع الصور الحسنة عندهم، واختيارهم لما يستحسنونه فيها، ولكل اختيار معنى يؤثره، وهوى يتبعه، وبغية لا يستبدل بها ولا يؤثر سواها»[١] . ومعنى ذلك أن قيام اللذة الشعرية على مبدأ واحد هو الاعتدال، لا ينفى الخلاف على مستوى الذوق الفردى، مما يؤكد تكيف لذة المتلقى نتيجة تكوينه المتميز، الذى يتجاوب ـ بدوره ـ مع تكوين مجموعة من القصائد المتميزة [٢] .

ومادام اعتدال القصيدة فى ذاتها لا يتم إلا بتوافق هذا الاعتدال مع حالة المتلقى وتكوينه، فمن المهم أن يوضع هذا المتلقى فى الاعتبار أثناء تحديد عنصر القيمة أو عيار الشعر. وبالتالى يجب الالتفات إلى غاية الشعر باعتبارها الوجه الآخر للقيمة الجمالية الذى يكتمل به «العيار»، وتتحدد به العلة الثانية لتقبل الفهم للشعر. وينطوى ذلك الوجه من القيمة على موافقة الشعر للحال التى يعد معناه لها «كالمدح فى حال المفاخرة وحضور من يكبت إنشاده من الأعداء، ومن يسر به من الأولياء. وكالهجاء فى حال مباراة المهاجى، والحط منه حيث ينكى فيه استماعه له. وكالمراثى فى حال جزع المصاب، وتذكر مناقب المفقود عند تأبينه، والتعزية عنه. وكالاعتذار والتنصل من الذنب عند سل سخيمة المجنى عليه، المعتذر إليه. وكالتحريض على القتال عند التقاء الأقران وطلب المغالبة. وكالغزل والنسيب عند شكوى العاشق، واهتياج شوقه وحنينه إلى من يهواه، فإذا وافقت هذه المعانى هذه الحالات تضاعف موقعها عند مستمعها، لاسيما إذا أيدت بما يجلب القلوب من الصدق»[٣] .

وإذا اجتمعت العلتان ـ اعتدال الشعر وموافقة الحال ـ اكتمل وجها القيمة الجمالية وتحدد معيار الشعر تحدداً واضحاً، من حيث صلته بالفهم الثاقب. وبذلك يوضع المُبرر لتقبل الفهم للأشعار والتذاذه بها، بل كيف «يرتشفها كارتشاف

---

(١) **عيار الشعر** / ٧.

(٢) أظن أن إشارة ابن طباطبا، فى هذا السياق، إلى الصور هى التى دفعت عليا بن عبدالعزيز الجرجانى إلى القول بأن الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار، وبالتالى توسعه فى تأكيد المبدأ الذى قرره ابن طباطبا. راجع **الوساطة** / ٤١٢.

(٣) **عيار الشعر** / ١٦.

الصديان للبارد الزلال، لأن الحكمة غذاء الروح، وأنجع الأغذية ألطفها»[1] .

ويرجع عيار الشعر - إذن - إلى تقبل الفهم الثاقب للقصيدة. وتقبل الفهم الثاقب لا يتم إلا بتحقق جانبى القيمة، وهما تناسب القصيدة فى ذاتها وتناسبها مع ما وضعت له من غرض أو حال. والجانب الأول يجرنا - بالضرورة - إلى مبدأ الوحدة فى القصيدة، لأن اعتدال العناصر الثلاثة المكونة للقصيدة لا يكتمل إلا إذا تحققت الوحدة. أما الجانب الثانى من القيمة فيردنا إلى غاية الشعر ومهمته، وكلا الجانبين مشدود - فى النهاية - إلى كمال العقل الذى تتميز به الأضداد، ولذلك يبدو مفهوم الوحدة - عند ابن طباطبا - مفهوماً منطقياً؛ أعنى أنه مفهوم يرد إلى تناغم حيوى بين عناصر متفاعلة. والمرء يحمد لابن طباطبا تركيزه على مبدأ الوحدة وقيام هذا التركيز على تصورات عقلية محددة، وثيقة الصلة بمبدأ جمالى أصيل، هو التناسب بين العناصر. ولكن العقبة فى المبدأ - على نحو ما يفهمه ابن طباطبا - الإلحاح على التناسب المنطقى بين العناصر الثابتة.

يفهم ابن طباطبا مبدأ الوحدة على أنه تناسب بين عناصر ثابتة، تتجانس معاً - فى القصيدة - تجانس حبات العقد، فتنتظم المقاطع انتظاماً خارجياً بأبيات تكون «سلكاً جامعاً» لما تشتت من القصيدة. قد يكون للوحدة - بهذا الفهم - تدرج، لكنه التدرج الشكلى، الذى يتخلّص فيه الشاعر من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة، وهكذا دواليك حتى تنتهى القصيدة، ويصل الشاعر بين مقاطعها وصلاً خارجياً، قد يتصل المعنى فيه بما قبله، لكنه اتصال التجاور وليس اتصال التواصل أو التفاعل أو التجاوب. وبذلك يظل مبدأ الوحدة مبدأ منطقياً قد يرضى الفهم الثاقب، لكنه يظل أسير عناصر ثلاثة لا سبيل إلى التفاعل بينها.

---

(١) عيار الشعر / ١٥.

ويتجلى الإلحاح على العناصر الثابتة فى المقارنة الواضحة بين القصيدة والرسالة، وافتراض أن العلاقة التى تنظم فصول «الرسائل» هى نفسها التى تنتظم أجزاء القصائد. يقول ابن طباطبا: «وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً ننسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيتا على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها، فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها نسجاً وحسناً وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان، وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يضعه إلى غيره من المعانى خروجاً لطيفاً... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً... لا تناقض فى معانيها، ولا وهى فى مبانيها ولا تكلف فى نسجها، تقتضى كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقاً بها مفتقراً إليها. فإذا كان الشعر على هذا المثيل سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهى إليها راويه»[1] . ذلك تصور ناضج للوحدة ما فى ذلك شك، خاصة وأنه يقوم على إلحاح واضح على انتظام العناصر، ولا يعكر نضج هذا التصور إلا المقارنة بالرسائل، وسنرى الشكل المتطور لهذا التصور عند حازم فى الفصل الأخير من هذا الكتاب؛ حيث يصل حازم بأفكار التناسب والوحدة إلى شكلها المتكامل، دون أن يفارق البعد المنطقى الخطر فى مفهوم الوحدة.

ومهما يكن من أمر، فإن الإلحاح على انتظام القصيدة له ما يدعمه فى المفاهيم الفلسفية المترجمة عن أفلاطون وأرسطو. ذلك أن أفلاطون أبرز التشابه بين وحدة الكلام والوحدة العضوية فى الأحياء، وأكد أن وحدة الكلام تشبه وحدة الكائن الحى سواء بسواء[2]. وقد تابع أرسطو التشبيه الأفلاطونى، فتحدث عن وحدة «الجميل» فى الفن والحياة باعتبارها نظاما فائقاً بين العناصر، يختل إذا نقل عنصر من موضعه

---

(١) عيار الشعر / ١٢٦ ـ ١٢٧.

(٢) راجع أفلاطون : فايدروس / ١٠٣ وقارن: Butcher, Aristotle's, Theory of Poetry and fine art, p. 189.

أو حذف من سياقه. ولقد وجدت مثل هذه الأفكار سبيلها إلى النقد العربى فقال الحاتمى: «إن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر أو باينه فى صحة التركيب، غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه، وتعفى معالم جماله»[1]. وتلك عبارات تذكر بما قاله أفلاطون ـ على وجه الخصوص ـ فى محاورته «فايدروس»، وليست بعيدة عن تصور أرسطو لوحدة «الجميل» فى الحياة والفن. ولكن علينا أن نلاحظ أن تشبيه وحدة القصيدة بوحدة الكائن ـ عندما يتحول إلى التطبيق العملى ـ لا ينصرف إلى أكثر من التناسب المنطقى بين عناصر القصيدة، أو براعة الانتقال بين أغراضها المتعددة، أو عدم التناقض بين معانيها، وبالتالى لا يتجاوز الأمر تناسب صدور القصائد مع أعجازها وانتظام نسيبها بمديحها، كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن بقية الأجزاء. فإن الشعر ـ فيما يقول ابن طباطبا ـ «فصول كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرف فنونه صلة لطيفة... بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله»[2]. والمقارنة بين الشعر والرسائل ـ فى هذا المجال ـ تشى بالفهم المنطقى للوحدة، كما تكشف عن أنها وحدة بين عناصر ثابتة، ينتقل الشاعر عبرها، أو يصل ما بينها، بشئ خارجى من قبيل «التخلص» الذى يهتم به ابن طباطبا كل الاهتمام.

والإلحاح على الانتظام بين العناصر الثابتة يقود إلى تأكيد حسن التجاور أو القول بضرورة تنسيق الشاعر معانيه تنسيقاً يحقق المشاكلة: «وينبغى للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه فينسى السامع المعنى الذى يسوق القول إليه، كما أنه يتحرز من ذلك فى كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها، ويتفقد كل مصراع، هل يشاكل ما قبله؟ فربما اتفق

---

(١) الحاتمى : حلية المحاضرة ١٠٣/١.

(٢) عيار الشعر / ٦.

للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر فلا يتنبه على ذلك إلا من دق نظره ولطف فهمه»[1] . والمشاكلة التى يتحدث عنها ابن طباطبا فى هذا المقام مشاكلة منطقية، تجعله لا يتردد فى رفض ترتيب امرىء القيس:

كأنى لم أركب جواداً للذة ... ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال
ولم أسبأ الزق الروى ولم أقل ... لخيلى كرى كرة بعد إجفال

على أساس أن المشاكلة فيهما غير قائمة، وأن البيتين لو وضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر كان أشكل وأدخل فى استواء النسيج، وبذلك يقترح الترتيب التالى:

كأنى لم أركب جواداً ولم أقل ... لخيلى كرى كرة بعد إجفال
ولم أسبأ الزق الروى للذة ... ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال

والترتيب الجديد يمكن أن يكون متسقاً على المستوى المنطقى الشكلى، ولكنه على المستوى الإبداعى يشوه القصيدة ويقلص دلالات التركيب المتعددة، ولست بحاجة إلى أن أقول إن ركوب الجواد للذة يبيح للمتلقى ثراء فى الدلالة يعكر على ترتيب ابن طباطبا ويكشف عن فهمه الجامد للوحدة. ورغم أننا نقدر لابن طباطبا إلحاحه على الوحدة، إلا أن إلحاحه ـ فى نهاية الأمر ـ إلحاح على وحدة عناصر ثابتة، لا وحدة عناصر متفاعلة تتناغم بكيفيات يصعب على المنطق الشكلى حصرها أو إدراكها، وسنواجه هذا الفهم نفسه للوحدة عند حازم.

ذلك عن مبدأ الوحدة باعتباره نتيجة ملازمة للإلحاح على تناسب القصيدة فى ذاتها أو اعتدال العناصر المكونة لها، أما مبدأ المقتضى المترتب على تناسب القصيدة مع الحال التى أعدت لها فإنه يذكرنا ـ مرة أخرى ـ بالجانب الوظيفى من الشعر على نحو ما حدده ابن طباطبا.

---

(١) عيار الشعر / ١٢٤.

٦ محاولة للتقييم

لقد قلت ـ من قبل ـ إن فهم ابن طباطبا لوظيفة الشعر يقوم على أساس أخلاقي واضح لا سبيل إلى تجاهله. هذا الأساس الأخلاقي يجعلنا نعيد النظر فيما ردده بعض الدارسين عن فصل النقاد العرب ـ بإطلاق ـ بين الشعر والأخلاق. ولا أريد أن أناقش هذا الزعم بقدر ما أريد أن أتأمل النتائج التي ترتبت على هذا الأساس الأخلاقي عند ابن طباطبا. لقد قلت من قبل إن إعجاب ابن طباطبا يتجلى واضحاً إزاء الشعر المنطوى على حكمة، أو الشعر الذى يساهم فى تكوين أو تدعيم البناء الأخلاقي للفرد. لكن الأساس الأخلاقي فى فهم مهمة الشعر وآثاره يمكن أن يؤدى إلى مجموعة من المزالق ما لم يعالج معالجة رحبة قادرة على أن تحتوى كل أغراض الشعر. والمشكلة الأولى التى يثيرها الفهم الأخلاقي لمهمة الشعر تتبدى فى معالجة شعر الغزل والوصف، أو أى لون شعرى لا يُظهر بشكل مباشر معنى حكيماً توجبه أحوال الزمان.

إن الشعر يحقق وظيفته ـ فى تصور ابن طباطبا ـ بقدر ما ينطوى على حكمة تألفها النفوس وبقدر ما ينطوى على معنى حكيم توجبه أحوال الزمان. ويحقق مثل هذا الشعر أقصى غاياته إذ ضم ـ إلى المعنى الحكيم المتقن ـ اللفظ الأنيق والتأليف

العجيب، بل تظل لهذا الشعر آثاره التى تفارق صياغته، والتى تنبع من مادته فحسب، فالأشعار المحكمة المتقنة حكيمة المعانى إذا نقضت وجعلت نثراً لم تبطل جودة معانيها ولم تفقد جزالة ألفاظها. ولكن ما العمل إذا كان الشعر لا يبين عن معنى أخلاقى واضح، أو لا ينطوى على ما يسمى بحكيم المعانى؟ لا شك أنه سيدخل تحت إطار الأشعار المموهة: «فمن الأشعار... أشعار مموهة، مزخرفة عذبة، تروق الأسماع والأفهام إذا مرت صفحاً، فإذا حصلت وانتقدت بهرجت معانيها، وزيفت ألفاظها، ومجت حلاوتها، ولم يصلح نقضها لبناء يستأنف منه»[1]. قد تظل هذه الأشعار لاصقة بعالم الشعر على أساس من حسن صياغتها وزخرفتها العذبة، لكنها ستحتل مرتبة أقل فى سلم التقييم، فلا تصل إلى مرتبة الأشعار التى تخوض مباشرة، وبصياغة متقنة، فى مجال المعنى الحكيم.

من المؤكد، أن هناك قصائد يمكن تحويلها إلى نثر دون أدنى ضرر أو جهد؛ لسبب بسيط هو أنها ليست شعراً أصلاً. ولكن، ماذا عن القصائد التى تقدم تجربتها إلى المتلقى من خلال التفاعل الكامل بين عنصرى التصوير والإيقاع؟ مع ملاحظة أن مثل هذه القصائد لا يمكن أن تقدم لمن يتلقاها أفكاراً نثرية مباشرة أو معانى خلقية محددة، تنطوى على المغزى التعليمى فى قول الشاعر:

ومن يغترب يحسب عدواً صديـ ـقـه ومن لا يظلم الناس يظلم

هل يمكن أن تترجم مثل هذه القصائد إلى نثر؟ وهل يمكن أن يكون للقصائد الأخرى التعليمية المباشرة قيمة، باعتبارها شعراً يحقق إدراكاً جمالياً؟ مثل هذه الأسئلة لو تعمقها ابن طباطبا لكان من الممكن أن يطور ما قدمه الجاحظ عندما تحدث عن الصياغة والتصوير. ولكن ابن طباطبا لم يواجه المشكلة من هذه الزاوية بل واجهها من زاوية مخالفة. الشعر الجيد هو الذى يؤدى لمن يتلقاه معنى حكمياً أو أخلاقياً أو مجموعة من الأفكار المحددة المباشرة. أما الشعر الذى لا يوصل أفكاراً محددة بل يذوب محتواه الانفعالى الفكرى فى تصوير خالص، فهو ليس شعراً عظيم

(١) عيار الشعر / ٧.

الجودة، بل هو شعر مزخرف عذب، قد يروق السمع إذا مرّ صفحاً، لكن إذا تمعنه الفهم لم يجد فيه شيئاً يصلح لبناء نثرى جديد.

هذه النظرة تتجاهل الدور المهم للتصوير فى الشعر، ناهيك عن الإيقاع، وطالما أن القضية حصرت فى «معان حكيمة» لا تتغير قيمتها فى حالتى النثر والشعر، فمن الطبيعى أن يصبح أى تصوير شعرى لا يؤدى مثل هذه المعانى بشكل مباشر واضح، مجرد كلام عذب لا طائل وراءه. فتصبح الأبيات التى تصور نوعاً من التجارب الوجدانية عاناها أصحابها، مثل بيتى جميل :

فيا حسنها إذ يغسل الدمع كحلها ... وإذ هى تذرى الدمع منها الأنامل
عشية قالت فى العتاب قتلتنى ... وقتلى بما قالت هناك تحاول

«من الأبيات الحسنة الألفاظ المستعذبة الرائقة سماعاً، الواهية تحصيلاً ومعنى، وإنما يستحسن منها اتفاق الحالات التى وضعت فيها، وتذكر اللذات بمعانيها، والعبارة عما كان فى الضمير منها، وحكايات ما جرى من حقائقها دون نسج الشعر وجودته وإحكام وصفه وإتقان معناه»[1]، أما قول الشاعر :

ولما قضينا من منى كل حاجة ... ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على هدب المهارى رحالنا ... ولم ينظر الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ... وسالت بأعناق المطى الأباطح

فلا يعدو مجرد «استشعار قائله لفرحة قفوله إلى بلده وسروره بالحاجة التى وصفها من قضاء حجه وأنسه برفقائه، ومحادثتهم، ووصفه سيل الأباطح بأعناق المطى كما تسيل بالمياه. فهو معنى مستوفى على قدر مراد الشاعر»[2]. وهذا حكم يمكن أن نقبله من محدث فقيه مثل ابن قتيبة، لكن من الصعب أن نقبله من رجل يحسب على الشعر مثل ابن طباطبا.

---

(١) عيار الشعر / ٨٣.

(٢) المرجع نفسه / ٨٤-٨٥.

ومن المفارقات اللافتة أن هذه الأبيات الثلاثة التى يقلل من قيمتها شاعر على هذا النحو ينتصف لها لغوى وفيلسوف لم يحسبا على الشعراء أو النقاد. أما اللغوى فهو ابن جنى (ـ ٣٩٢) الذى يقول عن هذه الأبيات: «هذا الموضع قد سبق إلى التعلق به من لم ينعم النظر فيه... وإنما ذلك لجفاء طبع الناظر وخفاء غرض الناطق»[١]. أما الفيلسوف فهو أبو الوليد بن رشد (ـ ٥٩٥)، الذى يجعل شاعرية هذه الأبيات تقوم أولاً على ما بها من تصوير مجازى: «وإنما صار شعراً من قبيل أنه استعمل قوله:

أخـــذنا بأطراف الأحـــاديث بيننا وســـالت بأعناق المطى الأباطح

بدل قوله تحدثنا ومشـينا ... وأنـت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحالة، وما عرى من هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشاعرية إلا الوزن فقط»[٢]. ولـم يستطع ابن جنى وابن رشد أن يخرجا من المأزق، ويقدرا جانب التصوير الشعرى فى الأبيات السابقة، إلا لأنهما لم يتعلقا حرفياً بأهداف المعنى الأخلاقى المباشر، على نحو ما فعل ابن طباطبا.

ولقد كان أمام ابن طباطبا أكثر من وسيلة للخروج من مأزق الأخلاقية الضيق، ولكنه آثر التمسك بنظرة أخلاقية صارمة، ورثها عن ابن قتيبة المحدث الفقيه، فاضطرب الأمر عليه، واضطر إلى التمييز بين شعر «حكيم المعانى متقن اللفظ «وشعر» عذب اللفظ واهى المعنى». وعندما وازن بين الاثنين رفع من شأن الأول على الثانى، ولم يستطع أن يجد أى فائدة واضحة للثانى. ولذلك تقبل شواهد ابن قتيبة، كما تقبل أساسه الأخلاقى الصارم فى تقييم الشعر. ولكن هذا التقبل ـ وإن كان مبرراً مع فقيه محدث ـ يمثل مأزقاً لابن طباطبا الذى اقترب من الجذر التعبيرى فى

(١) ابن جنى : **الخصائص** ٢١٨/١. ويمضى ابن جنى فى تحليل الأبيات الثلاثة تحليلاً يكشف جمال ما فيها من تصوير، وهو تحليل كان دعامة عبد القاهر الأساسية عندما تناول الأبيات نفسها فى **أسرار البلاغة** / ٢١ـ٢٤.

(٢) ابن رشد : **تلخيص كتاب أرسطو** / ١٥٠ـ١٥١.

الشعر عندما تحدث عن الصدق عن ذات النفس بكشف المعانى المختلجة فيها. ولا شك أن أبيات جميل وما شابهها يمكن أن تكون صادقة مادام المستحسن منها هو حقائق معانيها الواقعة لأصحابها، أما عدم إبانة حقائق المعانى عن مغزى أخلاقى أو عدم قيامها على «صنعة الشعر وإحكامه وإتقان معناه» فمسألة فيها نظر، ولا تقود إلا إلى طريق مسدود، ما لم نؤمن بأن المغزى الأخلاقى للشعر يمكن أن يتحقق بعشرات الوسائل، لا بوسيلة واحدة فحسب. والصدق عن ذات النفس لا يعنى المنحى الأخلاقى المنحصر فى قالب الحكمة فى كل حال، ولا يعنى وضع الشعر فى مرتبة هيِّنة لو كان المنحى الحكمى الذى جاءت التجارب بصدقه غير واضح. بل لعل الصدق عن ذات النفس يكون له آثاره الأخلاقية، أكثر من المنحى الحكمى الذى يوجز التجربة إلى الدرجة التى تفقدها حيويتها، وتجعلها محض قول مأثور، ينزلق سريعاً على الذهن، فلا يمكّن المتلقى من الاستيعاب المتأنى للتجربة، بل لا يمكن المتلقى من أن يحيا حياة مجددة مع التجربة نفسها.

ومصطلح الصدق الذى يلح على ابن طباطبا يقود إلى مأزق آخر، لو تأملنا الأمر من جانب آخر. إنه يثبت مفهوم المحاكاة فى الشعر من زاويتين، أعنى من الزاوية الخارجية التى تتصل بصدق الشعر فى ذكر الأحداث، والوقائع، والأوصاف، ومن الزاوية الداخلية التى تتصل بصدق الشاعر عن ذات نفسه بكشف المعانى المختلجة فيها. إن الإلحاح على الصدق من هاتين الزاويتين يغفل الطابع التشكيلى لعملية الإبداع الشعرى، فضلاً عن أنه يجعل القصيدة محض محاكاة أو انعكاس آلى لعالم داخلى أو خارجى، بدل أن تكون القصيدة إعادة تشكيل لكلا العالمين على السواء. وقد يكون هذا الفهم الذى أطرحه بعيداً عن ابن طباطبا، وقد يكون لابن طباطبا ميزة التنبه إلى صلة القصيدة بمكنون النفس، وهو أمر يخلب لب أنصار نظرية التعبير فى الفن. ولكن الإلحاح على «الصدق» يقود إلى التسليم بالتطابق بين شيئين، وبالتالى يقود ــ على المستوى الداخلى ــ إلى التوحيد بين القصيدة والشاعر توحيداً يجعل من القصيدة دليلاً على نية صاحبها، وبذلك نقع فى المزلق الأخلاقى مرة أخرى. والأمر ليس هيناً ونحن نتحدث عن التراث؛ فقد حكم على شعراء بالكفر بأبيات من

شعرهم، حدث هذا مع بشار ومع أبى العتاهية ومع صالح بن القدوس ومع أبى نواس، وكان أساس الحكم هو افتراض التطابق بين معتقد الشاعر الخاص والمغزى المباشر للأبيات. ومقولة الصدق رغم فائدتها ـ وأعنى رغم ردها الشعر إلى عالم الشاعر الخاص ـ تغذى هذا الافتراض. ولذلك اضطر بعض الشعراء إلى التذرع بالآية التى تصفهم بأنهم «يقولون ما لا يفعلون». واضطر غير واحد من النقاد إلى التركيز على خاصية الكذب الشعرى، وبالتالى افتراض أن أعذب الشعر أكذبه. ولعل ابن وهب ـ صاحب «البرهان» ـ كان يرد على ابن طباطبا عندما قال: «ولا يستحسن السرف والكذب والإحالة فى شئ من فنون القول إلا فى الشعر. وقد ذكر أرسطاليس الشعر فوصفه بأنَّ الكذب فيه أكثر من الصدق. وذكر أن ذلك جائز فى الصياغة الشعرية»[1].

وخطورة مقولة الصدق نقدياً أنها تصرفنا عن الشعر إلى الشاعر، وبذلك يشغل الناقد بالبحث عن الشاعر لا عن الشعر، كما ينصرف الناقد ذو الحس الأخلاقى الصارم إلى البحث عن التطابق بين القصيدة وصاحبها؛ بحيث يصبح نص القصيدة حجة على صاحبه، وكاشفاً عن نواياه ودليلاً على مقصده، والنتيجة الطبيعية لذلك هى انصراف الحكم النقدى إلى الشاعر لا إلى الشعر، مما يعكر على مبدأ الصياغة الذى أكده ابن طباطبا وألح عليه. وأغلب الظن أن هذا هو السبب الذى جعل قدامة بن جعفر يحاول نفى مصطلح «الصدق» من المجال النقدى، كما سنرى فى الحديث عنه. ومن المهم أن نؤكد خطورة مصطلح الصدق من أكثر من زاوية، ونؤكد أنه يفضى إلى مزالق نقدية لا سبيل إلى تجاهلها إلا بتجنبه أثناء الحديث عن الشعر، أو على الأقل بتفسيره تفسيراً ينفى التطابق.

وآخر المزالق التى وقع فيها ابن طباطبا بسبب إلحاحه على الصدق، مزلق يتعلق بالغاية الضمنية من كتابه، وهى مواجهة «المحنة» الواقعة على شعراء زمانه. لقد كان الشعراء القدماء يؤسسون أشعارهم على الصدق، ولكن الشاعر المحدث لم يعد يفعل

---

(١) البرهان فى وجوه البيان / ١٤٦ ـ ١٤٧.

ذلك، فضلاً عن أنه لم يعد مطالباً بالصدق، فالمهم هو براعته فى إنجاز ما يطلب منه بغض النظر عن حقائق ما يشتمل عليه شعره من المديح والهجاء أو سائر الفنون التى يصرف القول فيها. وإذا كان الأمر كذلك ففيم جدوى الإلحاح على الصدق بالنسبة إلى الشاعر المحدث، وقد أصبح الأمر المهم لديه هو صياغة شعر يتركب من أخلاط متعددة. إن الحديث عن الصدق ـ فى هذا المقام ـ يبدو أشبه بالحديث عن خصائص شعر قديم لم يعد له وجود. وكل ما يتفرع من مقولة الصدق يبدو من قبيل النوافل التى لا تؤثر جوهرياً على الشاعر المحدث، ففيم الإلحاح عليه إذن؟ أغلب الظن أن ابن طباطبا فهم غاية الشعر من خلال غرضى المديح والهجاء فحاول أن يضع لهما عياراً يصبح عياراً للشعر بعامة.

والإلحاح على هذين الغرضين يقود إلى البعد الأخلاقى، لأن المديح والهجاء يقصد بهما ـ فى النهاية ـ توجيه سلوكنا، سلباً أو إيجاباً، إزاء فكرة أو مبدأ أو شخص أو سلطة. وقد تحدد هذا البعد عندما رجع ابن طباطبا إلى الشعر القديم باعتباره الأصل، وحاول أن يفهم غاية هذا الشعر فهماً أخلاقياً له شواهده بالقطع فى هذا الشعر. لكن ابن طباطبا، عندما عاد إلى الشعر المحدث، وجد الأمر مختلفاً عما فى الشعر القديم، وبالتالى لم يجد مفراً من مطالبة الشاعر المحدث باتباع الشاعر القديم بوسائل متعددة، لعل الشاعر المحدث يصل بذلك إلى مستوى الشاعر القديم. وبذلك ركز على الصياغة من ناحية، وجنح إلى المعنى الأخلاقى إذا وجده من ناحية أخرى، فإذا لم يجده ظل قانعاً بقيمته، حالماً بإمكان الوصول إليه عن طريق توليفة شعرية تتركب من أخلاط متعددة. ولكنه كان واهماً، فالصدق الذى يبشر به يتطلب ـ فى جانب منه ـ الإخلاص للنفس، وذلك أمر لا يتأتى بمجرد إعادة صياغة معانى القدماء، بل بالعودة إلى المنبع الأصلى للشعر وهو «ذات النفس» التى أضاعتها منه محنة الوضع الاجتماعى للشاعر المحدث، وبريق الصياغة متقنة الصنع، التى تنفصل أداتها عن محتواها انفصالاً واضحاً.

ولا مفر ـ والأمر كذلك ـ من أن نلمح تناقضاً أخيراً بين المطالبة بالصدق والحرص على مخاطبة الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات، أو الحرص على

التوجه «لكل طبقة بما يشاكلها»[1] لا بما هى عليه فى ذاتها. ومن الممكن، فى هذا المجال، أن يتخلى الناقد عن مطلب الصدق، وعن الغاية الأخلاقية، ويأخذ على كثير تبسطه فى قوله:

وإن أميـر المؤمنين برفقـه غـزا كـامنات الود منى فنالهـا

ويأخذ على جرير قوله :

هذا ابن عمى فى دمشق خليفة لو شـئت سـاقكم إلى قطينا

ويكتفى ابن طباطبا بقواعد الصنعة، التى يكيّفها بشكل يتناسب مع وعيه بمحنة الشاعر المحدث، ومع وعيه بكيفية تجاوز هذه المحنة، ويتخلى عن مطلب الصدق الذى ألح عليه، فى سبيل المواضعات الاجتماعية التى تحوط الشاعر فى عصره. وعندما تخلى ابن طباطبا عن الصدق لجأ إلى تعليم الشعراء كيفية السرقة. ومادام الشعراء غير صادقين فى تعاملهم مع الممدوحين، فلا سبيل أمامهم إلا العودة إلى أشعار القدماء أو النثر، وإعادة صياغة المعانى صياغة ترضى الممدوح، وتحقق للشاعر نيل العطاء. وبذلك يحل ابن طباطبا الإشكال من حيث الظاهر فحسب، دون أن يدرك أن الجذر الأصلى للمحنة مازال باقياً، لا يمكن أن يحل إلا بعد أن يتغير مفهوم الشعر عند الممدوحين من الحكام، وعند المادحين من الشعراء؛ بحيث يسلم الجميع بحق الشاعر فى التعبير عما يشعر به مخلصاً، وإلا أصبح الشعر نفاقاً، وضاق المجال على الشاعر الأصيل.

قد نقول إنّ ابن طباطبا لم ينجح، بسبب هذه التناقضات، فى حل أزمة الشاعر والشعر المحدث، ولكنه ـ على الأقل ـ نجح فى تقديم المحاولة الأولى لإقامة مفهوم للشعر. ولا شك أن محاولته، رغم ما فيها من مزالق، كانت سبيلاً يسر الأمر على من جاء بعده، ممن حاولوا المضى فى طريق التأصيل النظرى لمفهوم الشعر، وأهمهم ـ فى القرن الرابع ـ قدامة بن جعفر.

---

(١) عيار الشعر / ٦، وقارن بـ ١٢٢ ـ ١٢٣.

الفصل الثانى

البحث عن علم للشعر
«قدامة بن جعفر»



١ المهاد النظرى

يقدم قدامة بن جعفر بكتابه «نقد الشعر» محاولة منهجية فذة، يمكن أن نتعاطف معها وأن نحترمها، بغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا مع النتائج التى توصلت إليها هذه المحاولة. فمنذ الصفحة الأولى من «نقد الشعر» نشعر أننا إزاء ناقد يعانى من فوضى فى الأحكام النقدية، ويحاول أن يخلّص معاصريه من هذه الفوضى بتأصيل نظرى صارم للشعر؛ يحدد به معياراً متميزاً يهدى عملية التذوق والحكم على السواء، ويشد العملية النقدية إلى عنصر محدد للقيمة الشعرية، فيتميز جيد الشعر عن رديئه، كما يتميز نقد الشعر عن الدراسة اللغوية التى تلتفت ـ عادة ـ إلى الغريب أو الأخبار أو القافية أو العروض، ولكنها لا تنطلق ـ فى النهاية ـ من تصور محدد لقضية القيمة، مما يجعلها ـ أى الدراسة اللغوية ـ غير صالحة لأن تقدم معياراً يميز الجيد من الردىء.

بهذه المحاولة كان قدامة يحاول أن يقيم «علماً» لتمييز جيد الشعر من رديئه، أى أنه كان يسعى لتحقيق ما كان يبحث عنه الجاحظ ـ من قبله ـ عندما قال: «طلبت علم الشعر عند الأصمعى فوجدته لا يعرف إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش

فألفيته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فرأيته لا ينقد إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب»[1].

والحديث عن «العلم» فى هذا المقام يلفتنا ـ سواء عند الجاحظ أو قدامة ـ إلى الوعى بضرورة تجاوز دراسة الشعر نطاق الانطباعات أو الأحكام المتناثرة والمتعارضة فى أحيان كثيرة إلى نطاق آخر، يقوم على تجانس المفاهيم وتناسق التصورات، التى تحدد الخاصية النوعية للشئ المدروس، وهو الشعر، وبالتالى تحدد منهجاً لدراسته، ومعياراً يميز جيده من رديئه، أو لنقل ـ بلغة قدامة ـ علماً يميز الجيد من الردىء. وتعنى كلمة العلم عند قدامة شيئاً قريباً مما كان عند ابن طباطبا ، وربما أدق، فتشير إلى حصول صورة الشئ فى العقل، أو إدراك الشئ على ما هو به، أو الصفات الراسخة التى تدرك بها النفس الكليات والجزئيات الخاصة بالشئ، فتصل إلى معناه وتدرك خصائصه الفارقة، وبالتالى تستطيع الحكم عليه، لأن الحكم على الشئ فرع من تصوره [2].

وأول خطوة لقيام «علم» بهذا المعنى هى تحديد مادته الذاتية وحصرها، والخروج من الدلالات التى تنطوى عليها هذه المادة والخصائص التى تقوم بها بمجموعة من القوانين الجامعة، تترتب داخلها مفردات المادة الكثيرة، وتنحصر فى كل قانون منها مجموعة من العناصر المتشابهة، وبذلك تحيط قوانين العلم بمادته، وتميزه عن غيره من العلوم، فتستبعد ما ليس منه أو ما يشذ عن موضوعه. فإذا تكاملت القوانين وأحاطت بمادة العلم أو موضوعه، أمكن بسهولة تعلم العلم من ناحية، وأمكن بهذه القوانين المكونة له الكشف عما يمكن أن يقع من خطأ فى موضوعه من ناحية أخرى.

بهذ الفهم، بدأ قدامة بتحديد ما يمكن أن يندرج تحت «العلم بالشعر» من أقسام تدرس مادته، فوجدها خمسة أقسام، هى: الوزن والعروض؛ والقوافى والمقاطع؛

(١) الصاحب بن عباد: الكشف عن مساوئ المتنبى / ٢٢٣ ـ ٢٢٤. وقارن بالبيان والتبيين ٤/ ٢٤.

(٢) الجرجانى: التعريفات / ١٣٥.

واللغة والغريب؛ والمعانى ومقصودها؛ وتمييز الجيد من الردىء. ولاحظ قدامة أن السابقين عليه استقصوا القول فى الأقسام الأربعة الأولى، ولكنهم لم يضعوا كتاباً مقنعاً فى نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه، ومع أن هذا القسم أهم من باقى الأقسام وأقربها إلى جوهر العلم بالشعر؛ ذلك لأن دراسة الغريب والنحو وأغراض المعانى هى أصول الكلام العام ـ أو ما يسميه الفارابى بعلم اللسان ـ وهو أصل ينطبق على الشعر كما ينطبق على النثر، ومن ثم لا يميز الخصائص الذاتية للشعر. أما دراسة الوزن والقافية فهى ـ وإن خصت الشعر وحده ـ ليست دراسة ملحة لسهولة وجودها فى طباع أكثر الناس من غير تعلم: «فأما علم جيد الشعر من رديئه فإن الناس يخبطون فى ذلك منذ تفقهوا فى العلم فقليلاً ما يصيبون. ولما وجدت الأمر على ذلك وتبينت أن الكلام فى هذا الأمر أخص بالشعر من سائر الأسباب الأخرى، وأن الناس قد قصروا فى وضع كتاب فيه، رأيت أن أتكلم فى ذلك بما يبلغه الوسع»[1].

أول خطوة لتمييز جيد الشعر من رديئه، على المستوى المنطقى الذى يفكر به قدامة، هى تحديد المادة الشعرية، التى يمكن أن يتعاورها الحكم بالجودة أو الرداءة. ويتم ذلك عن طريق «الحد» أو «التعريف» الذى يقوم على «الجنس» ثم «الفصل»، فيصبح الحد أو التعريف جامعاً مانعاً للمادة، وبذلك يصبح الشعر هو «القول الموزون المقفى الدال على معنى». هذا التعريف جامع مانع للمادة فحسب، بمعنى أنه لا ينطوى على أى تحديد للقيمة، ولا يميِّز ما يمكن أن نسميه «الشعر الحق» عما ليس كذلك، أو ـ بعبارة أخرى ـ لا يميز الشعر عن مجرد النظم الوزنى. ولكى يتم تحديد القيمة أو التمييز بين الشعر والنظم ينبغى البحث عن الخصائص المميزة التى إذا تعاورت المادة المعرّفة ـ وهى القول الموزون المقفى الدال على معنى ـ صارت المادة فى غاية الجودة، فتصبح شعراً بحق، أو فى غاية الرداءة، فتصبح مجرد نظم بلا قيمة، أو تندرج بين هذين الطرفين، فتتحدد قيمتها تبعاً لموقعها من هذين النقيضين ـ الجودة المطلقة والرداءة المطلقة.

---

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر / ٢.

شأن الشعر ـ في ذلك ـ شأن أى صناعة؛ إذ إن كل صانع يقصد الطرف الأجود من الصناعة، «فإن كان معه من القوة فى الصناعة ما يبلغه إياه سمى حاذقاً تام الحذق، وإن قصر عن ذلك نزل له اسم بحسب الموضع الذى يبلغه فى القرب من تلك الغاية والبعد عنها»[1]. وكذلك الشاعر يحاول الوصول إلى الطرف الأجود من الشعر، ولا يعجز عن ذلك إلا إذا ضعفت صناعته، أو انعدمت، فينتهى إلى غاية الرداءة، أو يقع بين الغايتين أو النقيضين. وفى كل حال من الأحوال يظل ما يقوله كلاماً موزوناً مقفى دالاً على معنى، لكن قيمة القول تتحدد ـ فى النهاية ـ بمدى القرب أو البعد عن الغاية المثالية، وهى الشعر الحق، الذى يهدف إلى الوصول إلى صناعة الشعر. ومصطلح «الصناعة» الذى يستخدمه قدامة فى هذا السياق لا يبعدنا كثيراً عن مصطلح العلم بمعناه القديم، فالصناعة هى «العلم المتعلق بكيفية العمل»[2].

وإذا كانت كل صناعة يتعاورها طرفان، وإذا كان الشعر صناعة، فإن نقد الشعر هو العلم الذى يقوم بالتمييز بين هذين الطرفين، كما يقوم بتمييز ما بينهما من تدرج أو وسائط، تتحدد بها قيمة العمل الشعرى، وتتحدد المعايير التى يعتمد عليها النقد فى هذا التمييز، وذلك باستقصاء الصفات المحمودة التى إذا اجتمعت فى الشعر كان فى غاية الجودة، وبالتالى الصفات المناقضة التى تمثل باجتماعها فى النظم نهاية الرداءة «ليكون ما يوجد من الشعر قد اجتمعت فيه الأوصاف المحمودة كلها وخلا من الخلال المذمومة بأسرها يسمى شعراً فى غاية الجودة، وما يوجد بضد هذه الحال يسمى شعراً فى غاية الرداءة، وما يجتمع فيه من الحالين أسباب ينزل له اسم بحسب قربه من الجيد أو من الردىء أو وقوفه فى الوسط»[3].

ويتم استقصاء الصفات المحمودة للجودة المطلقة والصفات المذمومة للرداءة المطلقة عن طريق العناصر التى ينطوى عليها تعريف الشعر، وهى: اللفظ (القول

---

(١) قدامة بن جعفر: **نقد الشعر** / ٣.

(٢) الجرجانى: **التعريفات** / ١٨.

(٣) **نقد الشعر**/ ٣ ـ ٤.

بعامة) والوزن، والقافية، والمعنى. وكل عنصر من هذه العناصر الأربعة له صفاته الذاتية الخاصة به وحده مستقلاً عن غيره، كما أن له ـ في الوقت نفسه ـ صفات أخرى تلحق به، عندما يتآلف أو يقترن مع غيره من العناصر فى علاقة، باستثناء القافية التى لا تتآلف فى علاقة إلا مع المعنى فحسب.

وبهذا الحصر المنطقى، نصبح إزاء ثمانى مجموعات من الصفات التى يمكن أن تعتور الشعر فى حالتى الجودة والرداءة، أربع منها ذاتية فى عناصر الشعر الأربعة المنفصلة، وهى اللفظ والوزن والقافية والمعنى، وأربع منها تنشأ من العلاقات بين هذه العناصر فى حال ائتلافها، فى علاقة اللفظ بالمعنى، وفى علاقته بالوزن، وفى علاقة المعنى بالوزن، وأخيراً علاقة المعنى بالقافية. «ولما كان لكل واحد من هذه الثمانية صفات يمدح بها وأحوال يُعاب من أجلها، وجب أن يكون جيد ذلك ورديئه لاحقين للشعر، إذ كان ليس يخرج شئ منه عنها. فنبدأ بذكر أوصاف الجودة فى واحد منها ليكون مجموع ذلك، إذا اجتمع للشعر كان فى نهاية الجودة، ونعقب ذلك بذكر العيوب ليكون أيضاً مجموع ذلك إذا اجتمع فى شعر كان فى نهاية الرداءة . ولا محالة أنه إذا كان هذان الطرفان مشتملين على جميع النعوت والعيوب التى نذكرها، ولم يكن كل شعر جامعاً جميع النعوت أو جميع العيوب، وجب أن تكون الوسائط التى بين المدح والذم تشتمل على صفات محمودة وصفات مذمومة، فما كان فيه من النعوت أكثر كان إلى الجودة أميل، وما كان فيه من العيوب أكثر كان إلى الرداءة أقرب، وما تكافأت فيه النعوت والعيوب كان وسطاً بين المدح والذم، وتنزيل ذلك إذا حضر ما بين الطرفين من النعوت والعيوب لا يبعد على من أعمل الفكر وأحسن سبر الشعر»[1].

---

(١) نقد الشعر / ٩.

٢ الشكل والصياغة

إن الأنواع الثمانية التى يحصر قدامة فى داخلها الصفات التى يمكن أن تعتور الشعر فى حالتى الجودة والرداءة، نتاج لعملية حصر منطقى للخصائص الشعرية، يراد به تحديد عنصر القيمة فى الشعر تحديداً صارماً، يقضى على الفوضى النقدية التى استشعرها قدامة والتى حاول إزالتها. وبغض النظر عن اتفاقنا مع قدامة فى منهجه النقدى، الذى يعتمد على المنطق الأرسطى كل الاعتماد، فنحن لا يمكن أن نتجاهل أننا إزاء ناقد يحاول أن يضع أسساً موضوعية تتحدد بها القيمة الشعرية، كما يحاول أن يقدم مجموعة من المعايير تفصل فى قضايا كبيرة، أساء السابقون عليه معالجتها؛ مثل قضية السرقات، أو الخصومة بين القدماء والمحدثين، وأهم من ذلك النظر إلى الشعر من زوايا مغايرة لطبيعته، وبالتالى الحكم عليه بقياسه على مجالات مخالفة له من الزاوية اللغوية مرة، ومن الزاوية الأخلاقية مرة أخرى. وبقدر ما يحرص قدامة على أن يستبعد الحكم اللغوى المفارق للحكم النقدى، يحرص ـ بالمثل ـ على أن يجنب الشعر الحكم الأخلاقى الخارجى، فيحل المشكلة الأخلاقية التى أربكت أسلافه من أمثال ابن قتيبة وابن طباطبا، وذلك عن طريق فهم للصنعة أكثر تماسكاً لدى ابن طباطبا.

ولو حاولنا أن نفهم الكيفية التى عالج بها قدامة قضية الأخلاق فى الشعر، وجدنا أنفسنا إزاء ناقد أنضج فكرياً من كثير من سابقيه. بدهىٌّ أنه يفترض سلفاً أن

الشعر ينطوى على موضوعات (معان)، وأن هذه الموضوعات قد تنطوى أو لا تنطوى على قيمة أخلاقية، ولكنه ـ استجابة إلى المنهج الذى حدده ـ يؤكد أن أى حكم أخلاقى (خارجى) على الموضوعات التى يعالجها الشعر لا قيمة له بالنسبة إلى نقد الشعر، لسبب بسيط مؤداه أن ذلك الحكم الأخلاقى نابع من معايير علم متميز عن نقد الشعر، وهو علم الأخلاق الذى كان يعرفه ويفيد منه. إن أى موضوع من الموضوعات، أو أى معنى من المعانى، مادام قد صيغ صياغة شعرية، يتجاوز أى معيار خارجى يرتبط بعلم الأخلاق أو غيره، ويدخل مجالاً خاصاً متميزاً، ويندرج فى مجموعة من العلاقات مع مجموعة من العناصر. وعلينا أن نتذكر أن المعنى الشعرى يرتبط فى علاقة مع اللفظ ومع الوزن ومع القافية طالما دخل مجال الشعر. وإذن، فلا يمكن الحكم عليه خارج هذه العلاقات التى اندرج فيها أو باستبعاد الخصوصيات التى ينطوى عليها بعد اقترانه بهذه العناصر الشعرية. ومعنى ذلك أنه علينا أن نحكم على المعنى، أو نميز جيده من رديئه، لا باعتباره معنى أخلاقياً وإنما باعتباره معنى شعرياً فى المحل الأول. وما دمنا قد حددنا تمييز جيد المعنى الشعرى من رديئه على هذا المستوى، فعلينا أن نعود إلى مفهوم الصناعة الشعرية، ونميز ما تنطوى عليه من ثنائية بين شكل ومادة، أو بين صورة وهيولى، لنرى ـ فى النهاية ـ أننا لا نحكم على المعنى بمادته وإنما بالصياغة التى تصاغ بها المادة أو تتشكل من خلالها. وطالما أن قيمة المادة تتحدد بالصورة التى تكون عليها، فعلينا أن نبحث عن القيمة الشعرية للمعنى فى صورته أو فى تشكيله داخل العناصر التى يتآلف معها فى الصياغة الشعرية، وبالتالى نبحث عن الإتقان فى الصنعة، أو وصول الشاعر إلى أقصى غاية الجودة فى تشكيل معناه فى صورة بعينها، فنهتم بمعايير التناسب والتجانس والتناغم، أو بما أسماه قدامة بالتقابل والتتميم والترصيع والتفصيل والتكافؤ والمساواة، وغيرها من صفات الشكل أو الهيئة أو الصياغة أو الصورة، وكلها مترادفات تؤدى الدلالة نفسها. أما المادة الشعرية فى ذاتها، أو المعانى فى الشعر، فلا قيمة لمحتواها إلا من

حيث تشكله في صورة، ففي الصورة وحدها تكمن حقيقة الشعر الذاتية، أو ما نسميه ـ الآن ـ بخاصيته النوعية. ولذلك يقول قدامة: «المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شئ موضوع يقبل تأثير الصور عنها مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة. وعلى الشاعر إذا شرع في أى معنى كان من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح والعضيهة [1]، وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة، أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى النهاية المطلوبة»[2].

وعلى ذلك، فمن عاب بيتي امرئ القيس:

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع فألهيتها عن ذى تمائم محول
إذا ما بكى من خلفها انصرفت له بشق وتحتى شقها لم يحول

على أساس ما فيهما من فحش في المعنى، إنما يصدر حكماً غير نقدى، لا علاقة له بتمييز جيد الشعر من رديئه، فليست «فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً رداءته في ذاته»[3].

هذا الطرح لقضية العلاقة بين الشعر والأخلاق يؤدى إلى نتيجة بالغة الخطورة، يمكن أن تساعد في حل مجموعة من المشكلات المهمة في نظرية الشعر. أما النتيجة فهي ضرورة الفصل بين الشعر والشاعر، وتوجيه الجهد النقدى كله إلى الشعر فحسب، لا إلى ذلك الشخص الذى أبدعه. إننا إذا ركزنا على المبدع، واهتممنا بما في داخله من معتقدات أو أفكار أو معان سابقة على الشعر، كنا نقدم سيرة نفسية أو فكرية للمبدع، وفي هذه الحالة نتجاوز نطاقنا بوصفنا نقاداً نهتم بتمييز جيد الشعر

(١) «العضيهة هي الأرض الكثيرة العضاه، والقذف الباطل، واختلاق الكذب والإفك والبهتان والنميمة. راجع مادة (عضه) في اللسان.

(٢) نقد الشعر/ ٤

(٣) المرجع السابق / ٥.

من رديئه، إلى نطاق آخر، فنصبح مؤرخين أو محللين نفسانيين أو دارسى أفكار ـ لو استخدمنا المصطلح المعاصر ـ أو علماء كلام أو أخلاق أو سياسة أو فقهاء ـ لو استخدمنا مصطلح عصر قدامة ـ وكل ذلك لا علاقة له بالغاية الأساسية من النقد، وهى تمييز الجيد من الردىء، وهى غاية تفرض علينا أن نركز على الشعر لا الشاعر، وأن لا نهتم بالمعنى فى أعماق الشاعر أو فكره، وإنما بالمعنى مشكلاً أو مصاغاً، مادامت الصياغة هى الحقيقة الذاتية للشعر، أو صورته التى تحدد قيمته.

هذه النتيجة جعلت قدامة يحسم الأمر تماماً فى قضية السرقات التى أهدرت طاقة الناقد القديم فى غير ما طائل. يقول قدامة إن علينا أن نفصل وصف المعانى بالغرابة والاستطراف عن وصفها بالجودة أو الرداءة، لأنه «يجوز أن يكون حسن جيد غير طريف ولا غريب، وطريف غريب غير حسن ولا جيد»[1] . والقضية ـ بهذا التكييف ـ ليست قضية سبق من الشاعر أو تفرد بمعنى غريب لم يذكره أسلافه، كما أنها ليست متابعة من الشاعر لمعنى شاع عند أسلافه. القضية هى جودة المعنى الذى تقدمه القصيدة أو رداءته، بغض النظر عن جذور ذلك المعنى فى التراث السابق على الشاعر، وبالتالى غرابته أو طرافته. أى أن المعول فى الحكم بالجودة والرداءة هو صياغة المعنى أو صورته. أما الوصف بالغرابة، والحكم بالاستطراف، فهو وصف أو حكم يلحق بالشاعر الذى يبتدئ بالمعنى الذى لم يسبق إليه، ولكنه لا يلحق الشعر ذاته، وبذلك لا يصبح مجالاً للنقد، لأن المعانى لا يتحول القبيح منها إلى حسن بسبق الشاعر إلى استخراجها، كما لا يصبح المعنى الحسن قبيحاً بالغفلة عن الابتداء به: «وأحسب أنه اختلط على كثير من الناس وصف الشعر بوصف الشاعر فلم يكادوا يفرقون بينهما، وإذا تأملوا هذا الأمر نعماً علموا أن الشاعر موصوف بالسبق إلى المعانى واستخراج ما لم يتقدمه أحد إلى استخراجه لا الشعر»[2] .

وإذا حسمنا قضية تتبع جذور المعنى فى التراث، أمكن أن نحسم قضية الاعتقاد فى الشعر، فنفصل ـ بالضرورة ـ بين معتقد الشاعر وشعره. إن جودة الشعر لا تتحدد

---

(١) نقد الشعر / ٨٣.

(٢) نقد الشعر/ ٨٣.

بما يقال بل بالكيفية التى يقال بها. وإذن، فالشاعر لا يحاسب على اعتقاده وإنما يحاسب على الصورة التى أبرز بها هذا الاعتقاد. ولو أخذنا شعر الغزل أو النسيب مثالاً على ذلك، قلنا ـ مع قدامة ـ إن المحسن من الشعراء هو الذى يصف من أحوال وجده ما يعلم أن كل ذى وجد عانى مثله أو قد يعانى مثله، ولكنه لا يستطيع ـ ما دام غير شاعر ـ أن يصف ما عاناه من وجد وصف الشاعر. ومعنى هذا أن معيار الحكم على الشاعر بالجودة يتحدد بالكيفية التى عبر بها الشاعر عن وجده، لا بصدقه فى نقل ذلك الوجد، أو بعمق ذلك الوجد وشدته. العمق أو الشدة فى الوجد قد تكون عند المتلقى أعنف مما عند الشاعر، فهى ليست ميزة. الميزة هى كيفية التعبير أو الصورة التى يصوغ بها الشاعر وجده. ولذلك يقول قدامة: «ووصف الشاعر لذلك هو الذى يستجاد لا اعتقاده، إذا كان الشعر إنما هو قول، فإذا أجاد فيه القائل لم يطالب بالاعتقاد، لأنه قد يجوز أن يكون المحبون معتقدين لأضعاف ما فى نفس الشاعر من الوجد، فحيث لم يذكروه وإنما اعتقدوه فقط لم يدخلوا فى باب من يوصف بالشعر»[1].

ولا يكتفى قدامة بذلك فحسب، بل يحاول استبعاد مفهوم الصدق من العملية النقدية. وهو مفهوم له جذوره الأخلاقية الواضحة. ولقد أدى نفى صفة الصدق عن الشعر إلى هجوم أخلاقى عنيف من الفقهاء وزمر المتدينين من العلماء الذى يؤثرون الصدق فى القول والفعل، على أساس أن الصدق قيمة أخلاقية لا يمكن أن يخلو منها الإنسان المسلم. وقدامة لا ينفى الصدق عن الشعر كما فعل غيره، ولكنه يرى أن الصدق ليس معياراً نقدياً يميز الجودة من الرداءة فى الشعر، كما أن البحث عن الصدق أو عدمه ينتقل بنا من الشعر إلى الشاعر، أو من الشعر إلى المعتقد، فنطابق بين الشعر وشئ خارجى منفصل عنه، دون أن نهتم الاهتمام الواجب بصورة الشعر أو شكله أو صياغته وهى أساس الحكم بالجودة، أى «أن الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقاً بل إنما يراد منه إذا أخذ فى معنى من المعانى كائناً ما كان أن يجيده فى وقته

(١) نقد الشعر/ ٦٩.

الحاضر»[1]، أى أن علة الحكم النقدى على أى قصيدة إنما هى فى صورتها أو فى شكلها.

إن قدامة ناقد شكلى يرد علة الجمال فى الشعر إلى ما ينطوى عليه الشعر من تجانس بين العناصر والأجزاء، وهو يحاول - بالتركيز على الصياغة - تبرير قيمة الشعر؛ تلك القيمة التى ترتد إلى صورة القصيدة، والتى لا يمكن أن تفهم منفصلة عن عناصرها، والتى يحددها - أخيراً - «علم» يميز الجيد من الردىء فى الشعر. ومن المؤكد أن قدامة كان يعرف أرسطو معرفة لا بأس بها، فقد شرح بعض كتبه، وتأثر به فى نقده للشعر.

لقد علمه أرسطو أن أول خطوة فى دراسة الشعر هى تحديد العناصر الأساسية المكونة له، كما علمه أن دراسة هذه العناصر تقود إلى الشكل الذى يلازم الشعر باعتباره علة وجوده، وباعتباره أساس الوحدة التى تتضمن تغاير الخواص فى العناصر المترابطة. ولقد قال أرسطو: «إننا لا ينبغى أن نطلب من التراجيديا أى نوع من أنواع اللذة، بل اللذة الخاصة بها.. ومن البين أن هذا النوع من اللذة يعتمد على تناسب الأحداث»[2]. وعلى الرغم من أن متى بن يونس - مترجم كتاب «فن الشعر» الذى عاصر قدامة - أساء فهم «التراجيديا» وحولها إلى «صناعة المديح»، فإن «متى» قد فهم المبدأ الأرسطى جيداً، وعبر عنه بعبارة مبينة عندما قال: «ليس ينبغى أن يطلب من صناعة المديح كل لذة لكن [لذة] التناسب»[3]. ولن نجد فى كتاب قدامة أكثر من الحرص على هذا التناسب، والبحث عن صفاته فى الشعر. حسبى أن أشير - الآن - إلى حديثه عن التتميم، والتشجيع، والتفسير، والتصريع، والتقسيم، والتكافؤ، والتقابل، والمساواة، وكلها مصطلحات تدور حول ذلك التناسب، وتحاول أن تقتنص كل المظاهر التى يتبدى فيها، فيحدث لذة خاصة بالشعر دون غيره.

---

(١) **نقد الشعر** / ٦.

(٢) **Butcher, Aristotle's Theory for Poetry and fine art, p.49**

(٣) متى بن يونس: **كتاب أرسطو طاليس فى الشعر**، تحقيق شكرى عياد/ ٨٣ وقارن بتحقيق بدوى: **فن الشعر** / ١١٢.

لقد استوعب قدامة الدرس الأرسطى الذى يرد علة الجمال فى الفن إلى الشكل، وإلى الكيفية التى تتناغم بها الأجزاء فى كل موحد ينطوى على لذة التناسب. ولا ضير على قدامة لو عاد إلى المنطق ليفيد منه فى تحديد عناصر الشكل، أو تحديد التناقض الذى يعيب الشعر، فالتناقض نقيض التناسب، وعناصر الشكل هى التى تكون صورة القصيدة، ولن يتكشف التناسب الذى تنطوى عليه العناصر إلا بالمنطق، وله فى أرسطو أسوة؛ إذ إن الأحكام النقدية عند أرسطو تقوم على أسس إستطيقية ومنطقية لا انفصام بينها، من حيث تركيزها على اللذة الخاصة بالشكل فى الفن.

ومن الواضح أن تركيز قدامة على الشكل لا يعتمد على الأفكار النقدية لأرسطو فى كتابيه عن الشعر والخطابة فحسب، بل يعتمد ـ بالمثل ـ على الفلسفة الأرسطية الشاملة، وبخاصة ما يسمى منها بالفلسفة الأولى؛ حيث التمييز بين الشكل أو الصورة، وبين المادة أو الهيولى، والكشف عن العلاقة بينهما. إن كل شئ مصنوع ـ فيما يقال ـ لابد له من صورة ومادة يتركب منهما. والمادة هى الحامل لصورة الشئ أو شكله الذى يتشكل به، كالخشب للباب والفضة للخاتم. والصورة هى هيئة المادة أو شكلها الذى تتصور به كالبابية فى الباب أو الفضية فى الخاتم. والعلاقة بين الصورة والمادة وثيقة؛ فلا الصورة تستغنى فى وجودها عن المادة، ولا المادة يمكن أن توجد بالفعل دون الصورة. أى أنه لا وجود لمادة تخلو من الصورة إلا فى الوهم، كما أنه لا يعقل تصور صورة تخلو من مادة. وعلى ذلك يمكن للمادة أن تتشكل ـ أو تتصور ـ بصور متعددة، تتفاوت قيمتها تبعاً لما يحدث بينها من تآلف بين العناصر وتجانس بين الأجزاء، فالصورة ـ فى النهاية ـ هى محض تآلف وتناسب[1].

وإذا نقلنا هذا التمييز الفلسفى بين المادة والصورة إلى الشعر باعتباره صناعة من الصناعات، وجدنا أن حقيقته الذاتية أو خاصيته النوعية تكمن فى كيفية تآلف

---

(١) راجع الفارابى: إحصاء العلوم / ٨٢، ومسكويه: الفوز الأصغر / ٢٥.

أجزائه، أو صورته التي تتشكل بها معانيه. والمعاني لا تتشكل ـ كما قلت ـ إلا في علاقات مع عناصر الوزن والقافية واللفظ. وقد قال إخوان الصفا الذين عاصروا قدامة إن «أحكم المصنوعات وأتقن المركبات ما كان تأليفه وأساس بنيته على النسبة الأفضل»[1]. وهو قول يردنا إلى فكرة التناسب التي قررها «متى» في ترجمته، كما يجعل علة الجمال ـ على المستوى الإستطيقي الذي يشمل الشعر ـ صفة شكلية ترتد إلى تناسب الأجزاء وتناغمها أولاً وقبل كل شيء، مما يؤكد أن «القوام جمال كل صفة... والملاحة اجتماع شيء بشيء»[2]. وطالما أن قيمة المادة تتحدد بالصورة التي تكون عليها، وطالما كانت معاني الشعر هي مادته، فإن «الشعر» نفسه هو «الصورة» التي تتشكل بها المادة، كما أن تلك الصورة هي التي ينبغي أن تحاكم نقدياً بالجودة والرداءة، شأن الشعر في ذلك شأن كل صناعة، كما قال قدامة من قبل.

ولكن، يبقى سؤال مهم: إلى أي مدى يمكن فصل «المادة» عن «الصورة»؟ وفي الشعر، على وجه التحديد، إلى أي مدى يمكن فصل معانيه عن الصورة التي تتشكل بها؟ لقد ذهب قدامة ـ في أول كتابه ـ إلى أن الشعر شأنه شأن النجارة والصياغة، لا يتحدد الإتقان فيها جميعاً بالمادة وإنما بالصورة المشكلة لهذه المادة. بمعنى أنني لا أحكم على النجار بجودة الخشب أو رداءته وإنما بكيفية تشكيله للخشب، فبراعته ـ من حيث هو نجار ـ هي هذا التشكيل، ولا شأن لهذه البراعة بنوعية الخشب من حيث الجودة أو الرداءة، فجودة الخشب أو رداءته أمر لا دخل لصانع فيه ولا يمكن أن يحاسب عليه وإنما يحاسب على الصنعة. ولكن، هل المادة الشعرية صماء كالخشب أو المعدن، أم أنها مرتبطة ـ في النهاية ـ بوعي الجماعة وكيفية تفكيرها؟ مما يعني أن لها علاقة لا تنفصل عن العالم الذي تعيش فيه الجماعة؟ ولو افترضنا أن المادة الشعرية صيغت في شكل نحكم عليه بالجودة والرداءة من حيث ما ينطوي عليه الشكل من تناسب، فهل ينفصل هذا الشكل عن مادته؟

---

(١) رسائل إخوان الصفا ١/ ٢١٩.

(٢) رسائل ابن حزم / ١٤٢ ـ ١٤٣.

إن قوانين التناسب يمكن أن تكون شكلية تماماً، أو تقوم على نسب رياضية مجردة في حالة المادة المصمتة، كفن الأرابيسك الذى يقوم على توازن أو تناسب هندسى بين وحدات تجريدية مكررة أو متجاورة. أما فى الشعر فالأمر مختلف قطعاً، فصورته حاملة لمعنى لا ينفصل عنها، وتناسب هذه الصورة نابع من طريقتها المخصوصة فى تقديم ذلك المعنى، وما نسميه ـ الآن ـ بموقف الشاعر أو رؤيته لا يعدو ـ فى النهاية ـ الدلالات التى تفصح عنها صياغة القصيدة.

ومهما ركزنا على الشكل، فلا يمكن أن نتجاهل المعنى بأى حال من الأحوال، مادام لكل شكل ـ حتى فى الأرابيسك ـ دلالته المؤثرة التى تنطوى على قيمة متصلة بالجماعة. ولذلك، فإن أرسطو نفسه ـ على مستوى نظرية الفن ـ لم يستطع أن يكون شكلياً تماماً يبنى الفن على مجموعة من النسب الرياضية المجردة. صحيح أنه فصل نظرية الإستطيقا عن نظرية الأخلاق، وأكد ـ دوماً ـ أن غاية الشعر هى المتعة الخالصة، وبذلك لم يسمح بغلبة الغرض الأخلاقى لشاعر أو آثاره الأخلاقية عند المستمعين على الغاية الفنية المحددة، التى تحدث لذاتها الخاصة بها وحدها دون سواها، ولكن كل هذا لا يعنى تجريد الفن من أى قيمة أخلاقية؛ فاللذة التى يقدمها الفن ـ فى النهاية ـ لذة إيجابية لها دورها فى سلوك الجماعة وحركتها بين نقيضين هما السعادة والشقاوة. وكما يقول بوتشر: «إن اللذة التى يقدمها أى عمل فنى للمتلقى هى غاية الفن. ولكن هذه اللذة التخيلية لها صلتها الضمنية بالإنسان، لا باعتباره فرداً منعزلاً، ولكن باعتباره كائناً موجوداً داخل كيان اجتماعى عضوى. فالفن ـ من وجهة النظر الأرسطية واليونانية ـ عنصر فى حياة أكثر سمواً للجماعة، واللذة التى يقدمها هى لذة دائمة، أو متعة إستطيقية، لا تنفصل عن الغايات المدنية. قد تكون غاية الفن هى حالة من الشعور إلا أن ذلك الشعور تتقبله جماعة تآلفت فيما بينها تآلفاً طبيعياً، ولذلك فإن الأثر اللّذى الخالص ليس مغايراً لجوهر الفن كما يظن عادة، بل إنه الجانب الذاتى من حقيقة موضوعية»[1]. ولذلك نظر أرسطو إلى عملية التقديم الإستطيقى للشخصية من خلال منظور أخلاقى، وحصر الأنماط

---

(١) Butcher, Op, Cit, p. 213.

المختلفة للشخصية فى مقولات أخلاقية، ورفع من شأن التراجيديا لأنها تحاكى بشراً أنبل من البشر العاديين، فى حين قلل من شأن الكوميديا لأنها تحاكى الأخساء أو تقدم بشراً من البشر العاديين ... إلخ.

ولا يعنى ذلك أن أرسطو لم يستطع أن ينفصل عن التقاليد الأخلاقية اليونانية كما يفترض بوتشر فحسب، وإنما يعنى ـ بالإضافة إلى ذلك ـ أن جمالية الشكل الفنى لها محتواها الأخلاقى أو الإيجابى بصفة عامة، وإلا كانت جمالية قائمة فى فراغ، يصعب تصورها فى فن أداته الكلمة، ولها سياقها الاجتماعى والتاريخى الذى لا يمكن تجاهله أو إنكاره.

وهناك فرق بين أن نركز على المحتوى الأخلاقى سلفاً، ونحاكمه فى ضوء قوانين أخلاقية لا تراعى الخاصية النوعية للفن، وبين أن نفهم هذا المحتوى باعتباره شكلاً فنياً له قوانينه الخاصة. فى الحالة الأولى نكون مجرد أخلاقيين أو علماء أخلاق، نحاسب الفن فى ضوء مجموعة من القيم المحددة سلفاً فنتجاهل أو نجهل خاصيته النوعية، أما فى الحالة الثانية فنكون ناقدى فن، نستخلص من الشكل وحده دلالات متعددة، قد تكون هذه الدلالات أخلاقية، تتوافق مع القيم المحددة سلفاً، أو لا تتوافق، إلا أنها ـ فى النهاية ـ لا تشغلنا إلا باعتبارها أثراً مصاحباً للذة خاصة يحدثها تناسب الشكل.

قد لا يكون قدامة بن جعفر فكر على هذا النحو، ولكنه كان يعلم، باعتباره أحد شراح أرسطو، أن الشكل أو الصورة لا تنفصل عن المادة إلا فى الوهم فحسب؛ ومن ثم فإنه أدرك أن تركيزه الشديد على الشكل لا يعنى فهمه منفصلاً عن مادته، وإنما يعنى أن المادة لا تتحدد قيمتها إلا من خلال الشكل الذى تتبدى فيه، فهذا الشكل هو الذى يعطى للمادة تميزها، ولكنه لا يلغى وجودها إلغاء كاملاً، لأنه «لا الصورة مستغنية فى وجودها عن المادة ولا المادة عن الصورة»، كما يقول الفارابى الذى عاصره[1]، كما أن «المعانى فى الكلام كالأرواح، وألفاظها أجساد لها، فلا سبيل إلى قيام الأرواح إلا بالأجساد»[2]، كما يقول إخوان الصفا وغيرهم من

معاصريه أيضاً. وبهذا الفهم الشائع فى عصر قدامة للعلاقة بين الصورة والمادة، يصبح لتقدير المادة الشعرية، أو المعانى الشعرية، أهمية واضحة، لا باعتبارها غاية فى ذاتها، ولكن باعتبارها محتوى غير مفارق للصورة أو الشكل، وبالتالى لا يمكن تجاهل هذا المحتوى أثناء الحديث عن الصياغة. ومن هنا شعر قدامة ـ كما أحاول أن أفهمه فى ضوء أصوله الأرسطية وتجليات هذه الأصول عنده وعند معاصريه الذين تفاعل معهم ـ أن عليه أن يولى المعنى فى الشعر قدراً كبيراً من الأهمية، لا باعتباره مادة مفارقة للصورة، ولكن باعتباره محمول الصورة التى لا يفارقها قط إلا فى الوهم.

---

(١) الفارابى: رسالة فى إثبات المفارقات / ٥.

(٢) رسائل إخوان الصفا ٣/ ١٠٩.

٣ المعنى والمهمة الأخلاقية

إن أهم مايطلبه قدامة من المعنى هو أن يكون مواجهاً للغرض المقصود غير عادل عن الأمر المطلوب؛ وذلك أمر يرجع إلى كيفية أداء المعنى أو صورته. قد يصعب حصر أقسام المعنى، أو تعداد الأوجه المتنوعة للمعانى لأنها تفوق الحصر، ولكن التقسيم القديم إلى أغراض يمكن أن يساعد فى حصر الأقسام وتعداد الأوجه، فتختزل المعانى الشعرية فى ستة أغراض هى: المديح، والهجاء، والرثاء، والنسيب، والوصف، والتشبيه. هذه الأغراض تدور ـ فى النهاية ـ حول موضوعين أساسيين لا ينفصلان، هما الإنسان والطبيعة . أى أن أغراض الشعر إما أن تصف عناصر الطبيعة وتقتنص مظاهرها بأداة التشبيه، أو تصور الإنسان فى أفعاله المتباينة أو حالاته المتعددة، ممدوحاً أو مهجواً أو مرثياً.

ويرجع عدم انفصال هذين الموضوعين ـ الإنسان والطبيعة ـ إلى أن الشاعر يحاكى كليهما ويبحث عن الأساسى فيهما . فى المديح والرثاء يحاكى الشاعر الإنسان باعتباره نموذجاً لجنسه، أى أن الفارق بين هذين الغرضين فارق عرضى يكمن فى تغيير الزمن، أو وضع «يكون» موضع «كان »، لكن الجوهر واحد، وفكرة النموذج التى يصعد إليه الشاعر موضوعه الشعرى واحدة فى كليهما: «وليس بين

المرثية والمدحة فضل إلا أن يذكر فى اللفظ ما يدل على أنه لهالك مثل (كان) أو (توفى) و (قضى نحبه) وما أشبه ذلك، وهذا ليس يزيد فى المعنى ولا ينقص منه لأن تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح به فى حياته»[١]. أما الهجاء فهو محاكاة النقيض، أو تقديم الصورة الكريهة التى تلفتنا ـ ضمناً ـ إلى فكرة الإنسان النموذج التى ينطوى عليها المديح والرثاء. كأن الشاعر يصف النموذج بالإيجاب مرة، فيجعله أفضل مما عليه البشر العاديون[٢]، وبالسلب فى أخرى فيجعله أحسن من البشر العاديين أيضاً. وفى هذا التجاوز فى التصوير، أو فى هذا التجاوز فى المحاكاة ينطوى الشعر على مغزى أخلاقى لا ينكر.

أما الوصف فهو تقديم الشئ على ما هو عليه، أو محاكاة مظاهر الطبيعة محاكاة تضعها إزاء المتلقى كأنه يراها، كما يقول أرسطو أو يقول قدامة بلا فارق، وما دام الشعراء يحرصون على ذكر الشئ الموصوف «بما فيه من الأحوال والهيئات»، فأحسنهم وصفاً «من أتى بأكثر المعانى التى الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها وأولاها، حتى يحكيه ويمثله للحس»[٣]، أو «حتى كأن سامع قوله يراها»[٤]. والتشبيه أداة للوصف، ووسيلة لاكتشاف العلاقات بين الأشياء المختلفة، يقارب ما بين المختلفين «حتى يدنى بهما إلى حال من الاتحاد»[٥]، ويجانس ما بين صرخة الموت فى الحرب وصرخة الحياة فى الولادة، كما فى قول أوس:

---

(١) **نقد الشعر** / ٤٩. ومن المؤكد أن هذه الفكرة سابقة على قدامة بدليل ما روى عن يونس بن حبيب من «أن التأبين مدح الميت والثناء عليه. قال رؤبة: فامدح بلالا غير مامؤبن، والمدح للحى» (ابن سلام: **طبقات فحول الشعراء** ٢٠٩/١). ولقد كان القصافى الكبير يقول: «الشعر كله من هذه الألفاظ، ولكن الشأن فى عقل يحسن أن يعرفها ويؤلفها، إذا مدحت قلت: أنت، وإذا هجوت قلت: لست، وإذا رثيت قلت: كنت» (الجراح: **الورقة**/ ٩؛ وقارن **بالعمدة** لابن رشيق ١ / ١٢٣ حيث ينسب القول لعبد الصمد بن المعدل)، ولكن قدامة طور الفكرة واستغلها فى سياق متميز.

(٢) يمكن أن نعثر على جذر هذه الفكرة فى قول الجاحظ: «إن الناس يغلطون على العرب ويزعمون أنهم قد يمدحون بالشئ الذى قد يهجون به، وهذا باطل فإنه ليس شئ إلا وله وجهان وطرفان وطريقان، فإذا مدحوا ذكروا أحسن الوجهين وإذا ذموا ذكروا أقبح الوجهين» (**الحيوان** ٥/ ١٧٤ ـ ١٧٥).

(٣) **نقد الشعر** / ٦٢.

(٤) المرجع نفسه / ٦٣.

(٥) يجعل قدامة التشبيه غرضاً من أغراض الشعر، متابعاً فى ذلك أستاذه ثعلب (**قواعد الشعر** / ٢٨)، ولكن هناك بين المتأخرين من يخالف قدامة، مثل الرمانى المعتزلى، راجع **العمدة** ١ / ١٢٠.

لنا صـــرخـــة ثـــم إسكـــاتـــة   كـــمـــا طرقـــت بنفـــاس بكـــر

فيلتقى النقيضان اللذان تنطوى عليهما الحياة.

باختصار، نحن ـ هنا ـ إزاء الأبعاد الثلاثة للمحاكاة: إما أن يقدم الشاعر الإنسان بأفضل مماهو عليه ـ ممدوحاً مرثياً ـ أو بأسوأ مما هو عليه ـ مهجواً ـ أو تقدم الطبيعة تقديماً يحكيها للحس بنعتها الذى هى عليه.

هل يعنى هذا أن الإنسان وحده هو الذى يبحث فيه الشاعر عن النموذج ولا يحاكيه كما هو بصفاته العرضية بل بصفاته الجوهرية؟ إن ظاهر الأمر يوحى بذلك؛ كأن الشاعر يتعامل مع الإنسان باعتباره موضوعاً شعرياً، على أساس ما ينطوى عليه الإنسان من فضائل يؤكدها الشاعر مباشرة بالمدح والرثاء، كما يؤكدها ضمناً عن طريق الهجاء. ولعل ذلك ما جعل قدامة يقول إن «غرض الشعراء فى الأكثر إنما هو مدحهم للرجال»[1]، وإن الشعر الجيد هو الذى «يقصد فيه المدح للشئ بفضائله الخاصية لا بما هو عرضى فيه»[2]. ولكن إذا فهمنا هذين النصين فى ضوء ما يقوله قدامة من أن المدح «اسم مشترك لمدح الرجال وغيرهم»[3]، قلنا إن قدامة يكاد يستوعب الفكرة الأرسطية التى ترد المحاكاة إلى اكتشاف الأساسى والجوهرى فى الكون. ومما يدعم هذا الفرض أن قدامة يتوقف عند وصف عمر بن الخطاب لزهير بقوله: «إنه لم يكن يمدح الرجل إلا بما يكون للرجل». ويعلق قدامة على هذا الوصف قائلاً: «إن فى هذا القول، إذا فهم وعمل به، منفعة عامة وهى العلم بأنه إذا كان الواجب أن لا يمدح الرجال إلا بما يكون لهم وفيهم، فكذا يجب أن لا يمدح شئ غيرهم إلا بما يكون له وفيه وبما يليق به ولا ينافره»[4].

إن مدح الشئ ينبغى أن يكون بفضائله الخاصية التى تميز جنسه لا بما هو عرضى فيه. وإذا كان الأصل فى الشعر هو المدح، والأصل فى المدح هو الإنسان،

---

(١) نقد الشعر / ٢٨ .
(٢) المرجع نفسه / ١١١ .
(٣) المرجع نفسه / ٤٨ .
(٤) المرجع نفسه / ٢٨ .

فينبغى أن تتحدد الفضائل الخاصية للإنسان من حيث هو إنسان، لا من حيث هو كائن يشارك غيره فى النوع. والفضائل الخاصة بالإنسان هى: العقل، والشجاعة، والعدل، والعفة [١]. والقاصد لمدح الرجال بهذه الفضائل مصيب كما أن المادح بغيرها مخطئ. وعلى هذا الأساس «وجب أن يكون....المصيب من الشعراء من مدح الرجال بهذه الخلال لا بغيرها، والبالغ فى التجويد إلى أقصى حدوده من استوعبها ولم يتقصر على بعضها»[٢].

لا شك أن الحديث عن الفضائل على هذا النحو يذكرنا بالفضائل الأربع التى تحدث عنها أفلاطون فى «الجمهورية». ولو افترضنا أن قدامة يفيد فى هذا المجال من أفلاطون، فإن هذا الافتراض لا يعنى أن قدامة قد تنكب الحل الأرسطى الذى يرد «اللذة الفنية» إلى ما ينطوى عليه العمل من تناسب، لا إلى ما يحتويه من فضائل. إن مفهوم قدامة لكل فضيلة على حدة لا يتطابق والمفهوم الأفلاطونى، بل يختلف عنه اختلافاً بيناً.

مفهوم العدل ـ مثلاً ـ يعنى عند أفلاطون «أن يلتزم كل فرد حدود الطبقة التى ينتمى إليها تبعاً لطبيعته أو تكوينه، ولا يحاول أن يتعدى نطاقها الخاص، أو يتطلع إلى غيرها من الطبقات»[٣]، فإذا كان مجتمع الجمهورية الأفلاطونية يقوم على طبقات ثلاث هى الحكام والحراس والصناع، فإن العدالة تعنى المحافظة على ثبات هذه الطبقات وعدم انتقال أبناء أى طبقة إلى الأخرى، وبالتالى عدم تخلى أى منهم عما يملكه إلى غيره . مما يعنى أن العدالة الأفلاطونية هى «عدالة اللامساواة»[٤]، وجلى أن هذا الفهم للعدل أو العدالة يختلف عن المفهوم الإسلامى الأصيل الذى لا يؤمن بالطبقية، بل يسمح للفرد بالانتقال من مستوى إلى آخر تبعاً لاجتهاده وتقواه . ومن هنا يبدو مفهوم العدل عند قدامة من منظور مختلف؛ إذ تشير العدالة عنده إلى الكرم

---

(١) يسميها قدامة مرة «فضائل الناس»، وثانية «فضائل الإنسان»، وثالثة «الفضائل النفسية» أو «النفسانية»، ورابعة «الفضائل الحقيقية» ويسميها ـ أخيراً ـ «الخلال».

(٢) المرجع السابق / ٢٩.

(٣) فؤاد زكريا: دراسة لجمهورية أفلاطون / ٨٥ .

(٤) المرجع نفسه / ٨٢.

الذى يزيل التفاوت بين الناس ويجعل غنيهم أشبه بفقيرهم، ولذلك كان من أقسام العدل «السماحة» ويرادفها «التغابن» و«الانظلام» و«التبرع بالنائل وإجابة السائل وقرى الأضياف وما جانس ذلك»[1]، ولذلك ـ أيضاً ـ يستخدم قدامة «السخاء» فى موضع العدل، فيحدد الفضائل ـ مرة ـ على أنها «العقل والشجاعة والعدل والعفة»[2] كما يحددها ـ مرة أخرى ـ على أنها «العقل والشجاعة والسخاء والعفة»[3].

وعلينا أن نلاحظ ـ فضلاً عن ذلك ـ أن الفضائل الأربع أصبحت من التراث الفلسفى الشائع فى عصر قدامة، أى أنها لم تعد قاصرة على أفلاطون فحسب. ولقد أشار قدامة ـ صراحة ـ إلى أنه أفاد من كتاب أخلاق النفس «لجالينوس» ضمن ما أفاده من كتب فى هذا المجال[4]، فضلاً عن أن مفهوم الفضائل الأفلاطونية لا يختلف جذرياً عن الفضائل الأرسطية بقسميها الأخلاقى والعقلى.

ولذلك، لم يشعر قدامة أنه يتخلى عن الخط الأرسطى، بإلحاحه على الفضائل الأربع، خاصة أنه فهم هذه الفضائل فى ضوء الأخلاق الأرسطية التى تلح على ما يسمى «الوسط الذهبى» فتجعل الفضيلة مرتبطة بالاعتدال فى السلوك، والتوازن بين قوى النفس. وبهذا أصبحت الفضيلة ـ عند قدامة ـ هى اختيار الوسط بين رذيلتين متضادتين أو نقيضين مذمومين، أو كما يقول: «كل واحدة من هذه الفضائل الأربع المتقدم ذكرها وسط بين طرفين مذمومين»[5]. ومثل هذه الكلمات الموجزة يمكن تفسيرها عندما نرجع إلى بعض المصادر التى أرجّح اطلاع قدامة عليها، ومنها

(١) **نقد الشعر** / ٣٠. « والتغابن قريب فى الدلالة من الانظلام، فكلاهما يشير إلى تبادل المكانة والملك. والانظلام ـ خاصة ـ مطاوع ظلمته، يقال ظلم فلان فانظلم أى احتمل الظلم بطيب وهو قادر على الامتناع. والتغابن ـ خاصة ـ سمى به اليوم الآخر لنزول سعداء الدنيا فيه منازل الأشقياء، ونزول أشقياء الدنيا فيه منازل السعداء» . راجع **اللسان** مادة «غبن» و«ظلم » و**معجم ألفاظ القرآن الكريم** .

(٢) **نقد الشعر** / ٢٩ .

(٣) المرجع نفسه / ٣١ .

(٤) المرجع نفسه / ٤٥ .

(٥) المرجع نفسه / ٣١ .

كتابات الفارابى التى يقول بعضها: «إن الشجاعة خلق جميل وتحصل بتوسط فى الإقدام على الأشياء المفزعة والإحجام عنها... والسخاء يحدث بتوسط فى حفظ المال وإنفاقه... والعفة تحدث بتوسط فى مباشرة التماس اللّذة»[1]. ونص الفارابى يحمل ثلاثاً من فضائل قدامة، ويضع «السخاء» موضع «العدل» مثله. وأهم من ذلك أن «التوسط» الذى يتحدث عنه الفارابى، والذى يسميه قدامة «الأمر الأوسط» أو «الحد الأوسط»، يشير عند كليهما، كما يشير عند أرسطو، إلى ضرورة التوازن أو الاعتدال بين قوى النفس كى تحيا هذه النفس حياة فاضلة جميلة، فالجمال قوامه الاعتدال والتوازن سواء فى النفس أو فى الطبيعة. أو ـ لنقل ـ إن توازن النفس شرط أساسى لتناسب الفن، مما يجعل علة الجمال فى الفن مرتبطة بعلة الفضيلة وما تنطوى عليه من توازن بين قوى النفس.

وإذا كان تناسب الفن ثمرة لتوازن نفس مبدعه، فلابد لهذا التناسب أن يحدث أثراً فى المتلقى، ويساعد على إحداث نوع آخر من التوازن بين القوى النفسية لذلك المتلقى. ولعل ذلك ما قصده أرسطو من «التطهير» وما قصده قدامة من «تحقيق القصد فى الغرض المطلوب من الشعر». ومما يغرى بمثل هذا التفسير أن «كتاب الأخلاق» لجالينوس الذى اعتمد عليه قدامة، وأشار إليه صراحة، يربط الفن بأخلاق النفس، فيجعل الموسيقى قادرة على الوصول بالنفس إلى حال من الاعتدال، ويجعل الشعر قادراً على أن يصل بالنفس «إلى حال القصد وكأنه يحفظها على حال وسطى بين الحالين»[2]؛ وبذلك يمكن أن يتحد الجميل فى السلوك مع الخير، لأن «الجميل هو الفضائل والأفعال التى تكون بها الفضائل»[3]، ولأن كليهما يرجع إلى التناسب أو الاعتدال «فكما أن اعتدال الأعضاء يولد الجمال فى الأبدان كذلك اعتدال الأنفس فى الإنسان بفعل الجمال الذى للنفس... فالجمال والقبح يحلان من النفس محل الجمال والقبح من البدن»[4]. وإذا كان الجمال فى السلوك والخير فى

(١) الفارابى : **التنبيه على سبيل السعادة** / ٢٢ .

(٢) **نقد الشعر** / ٤٤ .

(٣) المرجع نفسه / ٣٦ .

(٤) المرجع نفسه / ٣٣ .

الأفعال وجهين لشئ واحد هو الاعتدال، فإن هذا الاعتدال يمكن أن يكون «وسطاً ذهبياً» أو «حداً أوسط» يحدد أساس القيمة الأخلاقية، ويحدد فى الوقت نفسه أساس القيمة الجمالية؛ بحيث تتحد القيمتان من خلال الشكل الذى تتألف داخله العناصر، سواء فى السلوك أو الفن.

يقودنا الحد الأوسط الذى تمثله الفضائل إلى طبيعة العلاقة بينهما. وطالما أنّ الحد الأوسط يرتبط بمفهوم التوازن بين قوى النفس التى يتأثر بعضها بالبعض الآخر، فإنه يشير إلى أن الفضائل لا تفهم فى انفصال بعضها عن بعضها الآخر، وإنما تفهم فى ترابطها الذى لا يعزل واحدة منها عن غيرها، على نحو يصل بينها فى علاقات مترابطة، ترابط عناصر الشعر الأربعة (لفظ ـ معنى ـ وزن ـ قافية) فى علاقات؛ فليس ثمة شئ يمكن أن يقوم بذاته، أو يظل فى اكتفاء ذاتى مطلق عند قدامة [١].

وعندما تترابط الفضائل الخلقية أو النفسية فى علاقات، تتشكل من هذا الترابط ست مجموعات من الفضائل الفرعية، تكون فى مجموعها ما يمكن أن نسميه بالإنسان الكامل: «أما ما يحدث عن تركيب العقل مع الشجاعة فالصبر على الملمات ونوازل الخطوب والوفاء بالإيعاد. وعن تركيب العقل مع السخاء البر وإنجاز الوعد وما أشبه ذلك. وعن تركيب العقل مع العفة التنزه فالرغبة عن المسألة والاقتصار على أدنى معيشة وما أشبه ذلك. وعن تركيب الشجاعة مع السخاء الإتلاف والإخلاف وما أشبه ذلك. وعن تركيب الشجاعة مع العفة إنكار الفواحش والغيرة على الحرم. وعن السخاء مع العفة الإسعاف بالقوت والإيثار على النفس وما شاكل ذلك وجميع هذه التركيبات قد يذكرها الشعراء فى أشعارهم»[٢].

ويمكن أن نقول إن هذه المجموعات من الفضائل إذا تحققت فى إنسان ما كان ذلـــك الإنسان هو الكامل الذى ينبغى أن يبرزه الشاعر للأعين، مادام الشعر أغلبه المدح، وما دام المدح يقوم على الفضائل الخاصة التى تميز الجنس .

---

(١) يقول قدامة: «ولما كان كل مجتمع وكل مؤلف من أمور، وللأمور تآلف من بعضها مع بعض، يزيد عددها فيه وينقص على حسب كثرة الأمور وقلتها، وجب أن يكون الشعر أيضاً، لما كان مجتمعاً من أسباب، أن تكون أقسام تأليف هذه الأسباب بعضها إلى بعض جارياً هذا المجرى»، **نقد الشعر / ٧ ـــ ٨** .

(٢) المرجع نفسه / ١٣.

ويتجلى المحتوى الإيجابى لهذه الفضائل عندما نتعامل معها باعتبارها محصلة لخبرة الإنسان وجهده البشرى فى الوصول إلى ما قد يسمى أخلاق العدالة أو أخلاق السعادة . وسواء أدرجنا هذا التصنيف السداسى الذى وضعه قدامة وانفرد به ـ على الأقل فيما أعلم ـ فى النظرية الأخلاقية عند أفلاطون أو عند أرسطو، فإن النتيجة واحدة، وهى أن التصنيف يظل مرتبطاً بمسعى الإنسان ومكابدته فى الوصول إلى العدل أو السعادة . وبالتالى فلا يمكن أن تتحدد فضائل الإنسان على أساس عرقى يتصل بنسب محدد أو جنس محدد، أو على أساس وراثى يرد قيمة الإنسان إلى ما يرثه عن أسلافه من تميز طبقى أو ثراء مادى . وذلك فهم للأخلاق لا يتنافر مع الإسلام الذى يرد التمايز بين البشر إلى «التقوى»، ويربط هذه التقوى بالمسعى الإنسانى إلى العدل أو الوصول إلى السعادة «فى الدارين» . وأهم من ذلك أنه يمكن أن يتحول إلى معيار يحدد البعد الأخلاقى للمعنى الشعرى .

قد يسلم قدامة بالمواضعات الاجتماعية لعصره، فيقسم مدائح الرجال إلى أقسام تتناسب مع طبقات الممدوحين فى «الارتفاع والاتضاع، وضروب الصناعات والتبدى والتحضر»[1]. ولكن هذا التسليم لا يجعله يتغافل عن الجذر الإنسانى للفضائل، أى حتمية ارتباطها بالإنسان نفسه من حيث هو إنسان، وذلك أمر تترتب عليه نتيجتان لا تنفصل إحداهما عن الأخرى .

أما النتيجة الأولى، فهى استبعاد أوصاف الجسم بالبهاء والجمال والزينة وما أشبه، واستبعاد ما يمكن أن يمتلكه الإنسان من مال أو جاه من مفهوم المدح

---

(١) **نقد الشعر** / ٣٨. يقسم قدامة الممدوحين إلى ثلاث طبقات، الملوك الذين على قمة الدولة. ثم طبقة ذوى الصناعات من وزراء وكتاب وقادة، ثم السوقة فى البادية والحاضرة، وهؤلاء ينقسمون ـ بدورهم ـ إلى ذوى الحرف أو المتعيشين بالحرف وضروب المكاسب، وإلى الخارجين على السلطة من الصعاليك والحراب والمتلصصة. وهذا القسم الأخير من السوقة ينبغى أن يمدح ـ عند قدامة ـ «بما يضاهى المذهب الذى يسلكه أهله من الإقدام والفتك والتشهير والجلد والتيقظ والصبر مع التخرق والسماحة وقلة الاكتراث للخطوب الملمة» (ص / ٤٢). واهتمام قدامة بتأصيل مدح الخارجين على السلطة أمر لافت للانتباه، ولعله يفضى إلى استنتاج عن علاقة قدامة بالسلطة الحاكمة فى عصره . وعلى كل، فنحن لا نعرف عن قدامة ـ فى هذا الجانب ـ سوى أن له كتاباً ضائعاً فى «السياسة» ذكره ياقوت، ونعرف أن أباه «ممن لا يفكر فيه ولا علم عنده»، كما نعرف أن قدامة لم يزل يتردد فى أوساط الخدم الديوانية بدار السلام إلى سنة سبع وتسعين ومائتين، ثم تولى مجلس الزمام من الديوان المعروف بمجلس الجماعة «فأثار من جهة العمال أموالاً جليلة». راجع **معجم الأدباء** ١٧ / ١٢ ـ ١٣ ـ ١٤ـ ١٥.

الشعرى، لأن هذه الأوصاف قد تتحقق فى الإنسان، ومع ذلك يظل صاحبها بعيداً عن صفة الإنسانية الحقة، أى يظل سلوكه مضاداً للفضائل النفسية أو الخلقية؛ أى أن الصفات الجسمية والمادية للإنسان لا علاقة لها بإنسانيته .

وعلينا أن نؤكد ـ هنا ـ أن صفة الجمال فى الإنسان ـ على نحو ما يحددها كتاب «أخلاق النفس» الذى اعتمد عليه قدامة ـ صفة تنصرف غالباً إلى السلوك الخير، على أساس أن « حالات نفس الإنسان الممدوحة تسمى فضيلة والمذمومة تسمى رذيلة»[1]، والجميل والقبيح وصفان يعتوران السلوك الإنسانى تبعاً لتراوحه بين النقيضين، أى الفضيلة والرذيلة، بمعنى أن «الجميل هو الفضائل والأفعال التى تكون بالفضائل»[2]. أى أن الصفات الجسمية والمادية للإنسان لا علاقة لها بإنسانيته الحقة، ولا علاقة لها بتحديد حالاته النفسية الممدوحة التى تسمى فضائل أو حالاته المذمومة التى تسمى رذائل . فهذه الصفات الجسمية والمادية لا دخل للإنسان فيها، وبالتالى فلا قيمة لها فى مدح الإنسان أو ذمه . أما الفضائل، فهى لا تتحقق إلا بجهد إنسانى يسعى إلى الفضيلة، وبالتالى يمكن أن تكون أساساً للمدح، ويمكن أن يكون نفيها عن الإنسان أساساً للهجاء .

والأمر نفسه يمكن أن يقال عن الثروة، قد تكون الثروة مرتبطة بالجهد الإنسانى، فتتشابه مع الفضيلة، ولكن هذا التشابه ظاهرى فحسب، لأن الثروة قد تدفع ـ فى غيبة الفضائل أو بحكم خصائصها الذاتية ـ إلى الابتعاد عن حالات النفس الإنسانية الممدوحة فتصبح قرينة الرذائل . وعلينا أن نلاحظ ما ينطوى عليه مفهوم الثروة من ريبة تناوش عقول كثير من معاصرى قدامة، ممن يماثلونه فى الوضع الاجتماعى؛ ذلك الوضع الذى دفعهم إلى الإعلاء من شأن «الإنسان» باعتباره قيمة مستقلة، تتعالى بأقانيمها الأخلاقية الأربعة على الثراء . لعلهم يجدون فى هذا التعالى بعض العزاء، ولعلهم يصلحون بأخلاقيتهم المثالية نفوساً متعطشة للثراء على حساب الفضائل التى تميز الإنسان عن الحيوان. ولقد قال أحد هؤلاء، وهو أبو سليمان

(١) مختصر من الأخلاق لجالينوس / ٢٨ .

(٢) المرجع نفسه / ٣٦ .

المنطقى: « إن الله تعالى بقدر ما يعطى من الحكمة يمنع من الرزق لأن العلم والمال كضرتين قلما يجتمعان ويصطلحان، ولأن حظ الإنسان من المال إنما هو من قبيل النفس الشهوية والسبعية، وحظه من العلم إنما هو من قبيل النفس العاقلة، وهذان الحظان كالمتعاندين أو الضدين» [1].

ويحاول قدامة ـ على المستوى النقدى ـ أن يحول هذه المقولات الأخلاقية إلى معايير نقدية، فيحصر صفات المدح فى حالات النفس الإنسانية الممدوحة التى تسمى فضائل، وينفى أى إعلاء من شأن المال من ساحة الشعر، فيذكر وصف أيمن ابن خريم للقبة التى بناها بشر بن مروان :

وبنيت عند مقام ربك قبة ... خضراءَ كلل تاجها بالفسفس

فسماؤها ذهب، وأسفل أرضها ... رزق تلألأ فى البهيم الحندس

ويعلق قدامة على بناء هذه القبة ووصفها بأنها من ذهب وفضة بأن ذلك «ليس من المدح لأن فى المال والثروة مع الضعة والفهة ما يمكن معه بناء القباب الحسنة واتخاذ كل آلة فائقة، ولكن ليس ذلك مدحاً يعقد به ولا نعتاً جارياً على حقه». ومما يذكره قدامة فى هذا الموضع لتصح به شدة قبح هذا المدح «قول أشجع بن عمرو بما يخالف اليسار:

يريد الملوك مدى جعفر ... ولا يصنعون كما يصنع

وليس بأوسعهم فى الغنى ... ولكن معروفه أوسع

فقد أحسن هذا الشاعر حيث لم يجعل الغنى واليسار فضيلة بل جعلها غيرهما» [2].

أما النتيجة الثانية، فهى مترتبة على الأولى؛ ومؤداها أنه طالما كانت الفضائل النفسية أو الأخلاقية مكتسبة، يتوصل إليها الإنسان بمقاومة رغبات النفس الشهوية أو نزوات النفس السبعية (البهيمية)، فلا دخل للوراثة فى هذه المقاومة أو تحديد الفضائل. ومن ثم فإن مدح الإنسان بأمجاد أسلافه أو آبائه إنما هو مدح لا علاقة له

---

(١) أبو حيان التوحيدى : الإمتاع والمؤانسة ٢ / ٤٩ .

(٢) نقد الشعر / ١١٣ .

بالمفهوم الأصيل للخصائص الأساسية فى الإنسان الكامل أو الإنسان النموذج. إن كثيراً من الناس لا يكونون كآبائهم فى الفضل. كما أن قيمة الإنسان لا تحددها أية اعتبارات عرقية أو وراثية وإنما هى مرتبطة بالإنسان نفسه من حيث سلوكه فى الحياة، وتحرره من مستوى الضرورة أو من مستوى النقيضين المذمومين إلى الوسط الذهبى الذى تحدث عنه أرسطو . وعندما يقول أيمن بن خريم فى بشر بن مروان :

يا ابن الذوائب والذرى والأرؤس	والفرع من مضر العفرنا الأقعس
وابن الأكارم من قريش كلها	ابن الخلائف وابن كل قلمس
من فرع آدم كابراً عن كابر	حتى انتهيت إلى أبيك العنبس
مروان إن قناته خطية	غرست أرومتها أعز المغرس

يعلق قدامة بقوله: «فما فى هذه الأبيات شئ يتعلق بالمدح الحقى، وذلك أن كثيراً من الناس لا يكونون كآبائهم فى الفضل. ولم يذكر هذا الشاعر شيئاً غير الآباء ولم يصف الممدوح بفضيلة فى نفسه أصلاً»[1] .

وما ينطبق على المدح ينطبق على الهجاء لأنه «متى سلب المهجو أموراً لا تجانس الفضائل النفسية كان ذلك عيباً فى الهجاء مثل أن ينسب إلى أنه قبيح الوجه أو صغير الحجم أو ضئيل الجسم أو مقتراً أو معسراً أو من قوم ليسوا بأشراف إذا كانت أفعاله فى نفسه جميلة وخصاله كريمة نبيلة، أو أن يكون أبواه مخطئين إذا كان مصيباً أو غريمين إذا وجد رشيداً، أو بقلة العدد إذا كان كريماً أو بعدم النظار إذا كان راجحاً شهماً، فلست أرى ذلك هجاء جارياً على الحق»[2]. ومعنى هذا أن الهجاء الحق هو الذى ينطوى على الفضائل نفسها على الحقيقة، كما فى قول الشاعر :

إن يغدروا أو يفجروا	أو يبخلوا لا يحفلوا
يغدوا عليك مرجليـ	ـن كأنهم لم يفعلوا

«فمن جودة الهجاء أن الشاعر تعمد أضداد الفضائل على الحقيقة فجعلها فيهم لأن الغدر ضد الوفاء والفجور ضد الصدق والبخل ضد الجود ثم أتى بعد ذلك

(١) نقد الشعر / ١١٣ .
(٢) المرجع نفسه / ١١٤ .

بضد أجل الفضائل وهو العقل حيث قال: وغدوا عليك مرجلين كأنهم لم يفعلوا، لأن هذا الفعل إنما هو من أفعال أهل الجهل والبهيمية والقحة التى هى من عمى القوة المميزة كما قال جالينوس فى كتابه فى أخلاق النفس»[1].

إن مفهوم الفضائل الأخلاقية، باعتباره أساساً لتحديد المعنى عند قدامة، يمكن أن يتحول فى التطبيق النقدى إلى معيار صارم يواجه شعر المديح والهجاء فى التراث العربى، ويزيف جانباً غير هين من جوانب شعر الفحول الكبار على أساس إنسانى، ويقاوم ما تعارف عليه شعراء القصور من قواعد للمديح، عبر عن بعضها البحترى عندما قال فى أحد ممدوحيه :

حسن الوجه والرواء وكم د ل على سؤدد الشريف رواؤه

أما النقاد الذين احتفلو بالقواعد «البلاطية» فى المديح، فقد رفضوا مفهوم قدامة؛ لأنه ينقلهم إلى معيار للقيمة لم يتعودوا على وضعه فى الاعتبار من ناحية، ولأنه يخل بالشروط التى يفرضها الممدوح من الملوك على مادحيه من الشعراء من ناحية أخرى . ويتذرع أمثال هؤلاء النقاد بحجج من قبيل أن الوجه الجميل يزيد من هيبة الممدوح لأنه دليل على الخصال المحمودة كما قال البحترى:

أغر كبارق الغيث المرجى يحبب فى الأباعد والأدانى
تخاضعت الوجوه لحسن وجه يدل على خلائقه الحسان

أو أن خصال الإنسان شأنها شأن جمال الوجه وعدمه، أشياء فطرية فى الإنسان. كأن العادل يولد عادلاً والظالم يولد ظالماً، ولا بأس لو تذرع هؤلاء بالتقاليد العربية وعادات العرب . ذلك ما فعله الآمدى الذى تحدث عما يجب فى مدح الخلفاء والملوك والعظماء من الأوصاف التى تخصهم ويحسن موقع ذكرها عندهم، فعد منها جمال الوجه وحسنه لأنه مما يجب المدح به «فإن الوجه الجميل يزيد فى الهيبة ويتيمن به العرب، لأنه يدل على الخصال المحمودة، كما أن قبح الوجه والدمامة

(١) نقد الشعر / ٤١ . و «القوة المميزة» هى قوة «للنفس الناطقة» تظهر الاتفاق والاختلاف فى جميع الأشياء، وبها يكون ميل النفس إلى الجميل وإلى الفضائل . راجع مختصر النفس لجالينوس / ٣٨ وما بعدها، وتهذيب الأخلاق لمسكويه / ٣٨ وما بعدها .

يسقط الهيبة، ويدل على الخصال المذمومة وذلك ما تكرهه العرب وتتشاءم به»[1]. ثم يعقب الآمدى على ما ذهب إليه قدامة ـ من أن المدح بالحسن والجمال والذم بالقبح والدمامة ليس بمدح على الحقيقة ولا ذم على الصحة ـ «بأن ذلك من قبيل الخطأ الفاحش المخالف لمذاهب الأمم كلها عربيها وأعجميها، فضلاً عن أنه يسقط أكثر مدح العرب وهجائها . وقد بينت غلطه فى هذا تبيناً شافياً مستقصى فى كتاب منفرد»[2].

ولا يفترق ابن سنان كثيراً عن الآمدى فى مخالفة قدامة، فهو يعقب على رأى الآمدى بقوله: «إن كان قدامة يعتقد أن ذلك ليس بفضيلة، لما كان الإنسان قد خلق عليه، فهذا حكم جميع الفضائل النفسانية، فإن الكريم قد خلق كريما والشجاع شجاعاً والعاقل عاقلا، وكما لا يقدر القبيح الوجه على أن يستبدل صورة غير صورته، كذلك لا يقدر الجاهل على أن يستفيد عقلاً فوق عقله»[3].

وفى تقديرى أن الخلاف بين قدامة من ناحية والآمدى وابن سنان من ناحية أخرى أعمق من مجرد التمسك بأن المدح بجمال الجسد أو الذم بقبحه داخل فى صفات المدح والذم على الحقيقة . إن الخلاف يرجع إلى جذر القضية كلها، وهى أن الإنسان لا ينبغى أن يمدح أو يذم إلا بما هو لصيق بخصائصه الإنسانية نفسها أو بفضائله الأخلاقية التى تميزه من حيث هو إنسان فى النهاية . والآمدى وابن سنان يتغافلان عن هذا الجذر الأساسى ويسطحان القضية، لأن كلاً منهما يريد أن ينظر إلى القضية من زاوية الممدوح، أو ما يمكن أن يجلب إليه البهجة أو يرضى غروره كحاكم مطلق، يفترض أن يمدح سلفاً بمجموعة من الخصال منها الجمال والبهاء وغيرهما من الصفات التى تفنن فيها شاعر كالبحترى، أشاد الآمدى بتفننه كل الإشادة[4]. ومادام الآمدى قد نظر إلى القضية من زاوية الحاكم أو الممدوح، فلا مفر أمامه من التمسك بأن الفضائل والرذائل فطرية، توجد مع الناس منذ نشأتهم ومولدهم، ولعلهم يكتسبونها بالوراثة، فذلك هو مبرر الحكم والتميز على الغير. وعلينا

(١) الآمدى : الموازنة ٢ / ٣٦٨ .
(٢) الآمدى : الموازنة ٣٦٩/٢ .
(٣) ابن سنان : سر الفصاحة / ٢٥٧ .
(٤) الموازنة ٢ / ٣٦٢ ـ ٣٧١ .

أن لا ننسى أن الآمدى ـ فيما يقول ياقوت [1] ـ ألف كتابه «تبيين غلط قدامة فى نقد الشعر» لأبى الفضل محمد بن الحسين ابن العميد وقرأه عليه فى ٣٦٥ هـ، أما ابن سنان فكان أحد الأمراء الذين يتوجه إليهم بالمدح، فكلاهما يضع قواعد للمدح تتناسب مع مفهوم الحكم المطلق .

أما قدامة فكان ينطلق من زاوية أخرى تؤكد المحتوى الإنسانى للشعر، وتلح على فكرة النموذج الذى يحتوى الفضائل ولا يتجاوزها بأى حال، « فلا يمدح الرجل إلا بما فيه » . وتلك الزاوية وإن راعت المواضعات الاجتماعية وسلمت بتفاوت مراتب الممدوحين، لأن أصحابها لا يستطيعون أن يعيشوا فى عصر غير عصرهم، فإنها تلفت الانتباه مع ذلك ـ أو بالرغم من ذلك ـ إلى أن المدح الحق مرتبط بالفضائل الأساسية للإنسان من حيث هو إنسان، وإن أفضل المدح هو الذى يمدح فيه الرجال بما يكون للرجال وفيهم، وأن البشر لا يتميزون إلا بحسب قدراتهم على تحصيل الفضائل، لأن الفضائل مكتسبة وليست موروثة كما توهم الآمدى وابن سنان عندما هاجما قدامة. بعبارة أخرى، قدامة ينظر إلى الإنسان نظرة مغايرة لنظرة الآمدى وابن سنان. إنه يتقبل مفهوم«التقوى» الإسلامى، وينميه فى ضوء التراث الأخلاقى اليونانى الذى يعرفه، وينتهى إلى أن طبيعة الإنسان طبيعة شبه محايدة، ومن ثم تتوقف الصفات الأخلاقية للإنسان على نوع التربية الأخلاقية التى يتلقاها فى مجتمعه وعلى نمطها، ونوعية القيم الأساسية التى ينبغى أن تسود المجتمع . ولهذا، فهو يؤمن أن سمات الشخصية الإنسانية واتجاهاتها الأخلاقية يمكن تغييرها تغييراً إرادياً، لو توسل الإنسان بالجهد اللازم لهذا التغيير. وما دام مفهوم«التقوى» الإسلامى يرد التمايز بين البشر إلى جهدهم الإنسانى فى التمسك بتعاليم الإسلام، دون تميز يقوم على العرق أو الثروة، وما دامت أخلاق الإنسان قابلة للتبدل فى ضوء مسعاه ومكابدته، فى التحلى بفضائل الإسلام أو تعلم أخلاق الحكمة، فإن الإلحاح على مفهوم الفضائل الأربع وجعلها أساساً لفهم الشعر يمكن أن يحقق نتائج مثمرة. أولاها: أنه يدعم المحاولات الإصلاحية التى تحاول أن تعدل من فساد المجتمع الإقطاعى، وتقترب به من الإصلاح. وثانيتها: أنها تؤكد دور الشعر فى عملية تغيير القيم، واصطناع الوسائل

---

(١) ياقوت : معجم الأدباء ٨ / ٧٦ .

المناسبة لتغييرها. كأننا من خلال تغيير القيم السائدة يمكن أن نغير من الفساد القائم، وندعم كل محاولات الإصلاح التى اضطلع بها أقران قدامة، فى محاولة طوباوية لإصلاح ما هو قائم . أما الآمدى وابن سنان فلم ينظرا إلى القضية من هذه الزاوية. لقد تقبلا إطار القيم السائد، وتبنيا مفهوماً للشعر يدعم ما هو سائد، ويوافق رغبات الحكام فى تدعيم مواقفهم . ومن هنا تقبلا المفهوم الذى يرى أن الإنسان يولد مزوداً بصفات أساسية لا سبيل إلى تغييرها، تماماً كما أنه لا سبيل إلى تغيير العلاقات الاجتماعية، التى يكتسب بفضلها الحكام كل خصائصهم.

ولقد فهم حازم القرطاجنى الجذر الأساسى للقضية فرد على الآمدى وابن سنان قولهما إن الكريم قد خلق كريماً والشجاع قد خلق شجاعاً، وعده قولاً خاطئاً «لأن الحكماء المتكلمين فى الفضائل قد اتفقوا على أن الإنسان قد يقدر على أن يكتسب بعض الفضائل بالتطبع وأن يستكمل كثيراً مما ينقصه من ذلك بالاعتياد والرياضة ومجاهدة النفس، فينتقل برياضة النفس فى ذلك حالاً فحالاً حتى يصير الصعب قبل التطبع والارتياض سهلاً بعدها . وما زال الناس يروضون أخلاقهم بالتأديب والتدريب، فتترقى بذلك فى مراتب الفضل درجاتهم وتتهذب بعد الجفاء أخلاقهم.. فأما خلقة الإنسان وصورته فليس فى قدرته نقل شئ منها عما وجد عليه . فحمد الإنسان بما يستحسن من هذا القبيل مخادعة له، وذمه بما يستقبح من ذلك تحامل عليه . ويشهد لهذا ما حكاه الرواة من أن المغيرة بن حبناء وزياداً الأعجم لم يزالا يتهاجيان حتى عيّره زياد بعلل كانت أصابت بعض أهل بيته، فقال المغيرة: ما ذنبنا فيما ذكره، هذه أدواء، وإنما يعير المرء بما اكتسبه»[1]. ورد حازم على الآمدى وابن سنان على هذا النحو لا يعنى مجرد موافقته على وجهة نظر قدامة فحسب، وإنما يدعمها بما يشدها إلى التقاليد العربية؛ بحيث يصبح مفهوم الفضائل موافقاً لما حكى عن العرب، ويزيد عليها فكرة أخرى مؤداها: « وإنما يمدح بما هو خارج عن الفضائل الأربع إذا كان مما شأنه أن توجد الفضائل أبداً بوجوده فتورد كالأدلة على ذلك»[2].

---

(١) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء / ١٦٩ .

(٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها .

وعلى الرغم من كل ما يوجه إلى قدامة من نقد، فإن مفهومه عن الفضائل الإنسانية باعتبارها أساساً لتحديد قيمة المعنى الشعرى يظل أكثر إيجابية من مفهوم كثير غيره من النقاد، الذين حرصوا على مجرد الوقوف عند قواعد اللياقة الاجتماعية التى فرضها الممدوحون . ويظل فى قوله إن المدح الجارى على الصواب «ما أنبأنا أنه الذى يقصد فيه المدح للشئ بفضائله الخاصة به لا بما هو عرضى فيه» ـ أقول يظل هذا القول أساساً لتحديد المعنى، يقلل من غلواء شعراء المديح فى التراث، حتى وإن لم يعمل النقاد بهذا الأساس . كما يظل تفضيل قدامة قول عبيد الله بن قيس الرقيات فى مصعب:

إنما مصعب شهاب من اللـ ـه تجلت عن وجهه الظلماء

على قوله فى عبد الملك :

يأتلق التاج فوق مفرقه على جبين كأنه الذهب

تفضيلاً حقيقياً، نابعا من مفهوم للفضائل يقيم أساساً متماسكاً للمعنى الشعرى فى المديح والرثاء والهجاء، وإن لم يتعاطف بعض المحدثين مع هذا المفهوم أو ينعموا فيه النظر .

لقد حاول قدامة أن يقدم معياراً يحدد قيمة المعنى فى المديح والهجاء والرثاء، ولقد وصل به طموحه إلى جعل هذا المعيار أساساً لتحديد قيمة النسيب والغزل، ورغم صعوبة ذلك فإنه يحاول توسيع المعيار وتطبيقه على كل الأغراض، إلى درجة تجعل فهمه للنسيب غير منفصل عن الفضائل الخلقية. ويتجلى ذلك فى أنه لا يهتم بالوصف المادى للمرأة، بل يبدو كأن هذا الوصف لا قيمة له عنده . إن ما يعنيه هو البعد الأخلاقى، ولذلك أصبح النسيب هو «ذكر الشاعر خلق النساء وأخلاقهن وتصرف أحوال الهوى به معهن»[1] ، والإنسان الغزل هو الذى يكشف عن «الشمائل الحلوة، والمعاطف الظريفة، والحركات اللطيفة، والكلام المستعذب والمزاج المستغرب . ويقال لمن يتعاطى هذا المذهب من الرجال والنساء متشاج، إنما هو متفاعل من الشجاء، أى متشبه بمن قد شجاه الحب»[2]. أى أن أساس المعنى فى النسيب أو

(١) نقد الشعر / ٦٥ .

(٢) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء / ١٦٩.

الغزل يظل غير مفارق لمفهوم الفضائل، وبالتالى يصبح المعنى الشعرى فى الغزل هو الذى يكشف عن وجد المحب، أى الخصال النفسية للعاشق، لا الأوصاف المادية للمعشوق . ولذلك يعجب قدامة بقول أبى صخر الهذلى:

أما والذى أبكى وأضحك والذى ... أمات وأحيا والذى أمره الأمر
لقد كنت آتيها وفى النفس هجرها ... بتاتاً لأخرى الدهر ما طلع الفجر
فما هو إلا أن أراها فجاءة ... فأبهت لا عرف لدى ولا نكر
وأنسى الذى قد كنت فيه هجرتها ... كما قد تنسى لب شاربها الخمر

كما يعجب بقول الشاعر :

يود بأن يمشى سقيماً لعلها ... إذا سمعت عنه بشكوى تراسله
ويهتز للمعروف فى طلب العلى ... لتحمد يوماً عند ليلى شمائله

«فهو من أحسن القول فى الغزل، وذلك أن هذا الشاعر قد أبان فى البيت الأول عن أعظم وجد وجده محب، حيث جعل السقم أيسر مما يجد من الشوق فإنه اختاره ليكون سبيلاً إلى أن يشفى بالمراسلة فهو أيسر ما يتعلق به الوامق وأدنى فوائد العاشق، وأبان فى البيت الثانى عن إعظام منه شديد لهذه المرأة حيث لم يرض نفسه لها عن سجيته الأولى حتى احتاج إلى أن يتكلف سجايا مكتسبة يتزين بها عندها وهذه غاية المحبة»[1] .

ولكن هل يمكن التمييز فى النسيب بين الأوصاف المادية للمرأة وخصالها النفسية؟ تلك مشكلة لم يطرحها قدامة، ولعله آثر تجاهلها، لأنها قد تربك مفهومه عن النسيب، ولكنه ــ وهذا هو المهم ــ اهتم بالبعد النفسى من الحب اهتماماً له صلة بتحليل الفلاسفة لانفعالات النفس، وهو اهتمام جعله يختار نماذج من أجود شعر النسيب عند العرب. إلا أن علينا أن نلاحظ ــ فى النهاية ــ أن الوصف بالجودة لا يرجع عند قدامة إلى صفات ذاتية فى الوجد بل إلى كيفية التعبير عنه؛ أى أننا لا

(١) نقد الشعر / ٦٨ ــ ٦٩ .

نحكم على شعر الغزل بتطابقه مع ما فى نفس المبدع بل بتطابقه مع قوانين التناسب، التى ينطوى عليها الشعر الجيد بوجه عام، فوصف الشاعر هو الذى يستجاد لا اعتقاده؛ «إذ إن الشعر إنما هو قول فإذا أجاد فيه القائل لم يطالب بالاعتقاد لأنه قد يجوز أن يكون المحبون معتقدين لأضعاف ما فى نفس الشاعر من الوجد، فحيث لم يذكروه وإنما اعتقدوه فقط لم يدخلوا فى باب من يوصف بالشعر»[1]. أى أننا نعود مرة أخرى إلى تحديد دور المعنى الشعرى، باعتباره محتوى غير مفارق للصورة، لا يمكن الحكم عليه إلا من خلالها ، ومن خلال ما تنطوى عليه الصورة من خصوصية الأداء الشعرى .

---

(١) نقد الشعر / ٦٩

٤ خصائص التقديم الشعرى

يمكن أن نقول ـ إذن ـ إن الغاية النهائية للشعر عند قدامة هى غاية أخلاقية، ترتبط بتأكيد مفهوم الفضائل فى نفس المتلقى . ولكن كيف تتحقق هذه الغاية؟ هل يقدم الشاعر هذه الفضائل كما هى أم أنه يعدل فيها ؟ لو افترضنا أن الشاعر يقدم الفضائل كما هى لما تميز الشاعر عن الواعظ أو الأخلاقى، ولانعدمت الخاصية النوعية للشعر المتمثلة فى شكله الخاص أو صورته، وأصبح من حق غير النقاد الحكم على الشعر باسم الأخلاق . إن الشعر ـ فى المحك الأخير ـ يهدف إلى الارتقاء بالإنسان والارتفاع به عن مستوى الضرورة، وإلا لما ألح قدامة على مفهوم الفضائل، وعلى نفى أى صفات عرقية أو مادية من المديح الحق للرجال، ولما أكد على مدح الرجال بما فيهم وما ينبغى لهم . ولكن هذا الارتقاء أو الارتفاع مرتبط بأداة أو وسيط محدد هو اللغة التى تتميز ـ فى الشعر ـ بوزنها وقافيتها، كما تتميز بصياغتها لمعنى من المعانى صياغة مؤثرة .

لنقل إن الشعر ينطوى على قيمة أخلاقية تمثلها الفضائل الأربع باعتبارها وسطاً ذهبياً يؤدى إلى توازن القوى النفسية، ولكن القيمة الأخلاقية لا تتبدى فى الشعر إلا من خلال طريقة خاصة فى التقديم وكيفية متميزة فى التوصيل . أى أنه إذا كان الشعر ـ بهذا المعنى ـ يحتوى عنصر القيمة الأخلاقية الذى يسميه قدامة بالفضائل،

فهناك عنصر التوصيل أو القيمة الجمالية التى تنطوى عليها الصورة والشكل، وإذا كنا نفصل بين هذين العنصرين على سبيل التوضيح، فمن المؤكد أن القيمة الأخلاقية التى ينطوى عليها الشعر لا تحدث أثرها فى المتلقى إلا بالتوصيل، أى أنها تظل مادة غير مفارقة للصورة بكيفية لا تكتسب أى بعد من أبعادها الجمالية إلا بالتوصيل، والسؤال الآن هو : كيف يفرض الشعر القيمة الأخلاقية التى يحتويها - بالضرورة - على وعى المتلقى؟ أو - بعبارة أخرى - كيف يوصل الشعر محتواه إلى المتلقى؟ إن الإجابة التى يقدمها كتاب «نقد الشعر» تشير إلى الشكل أو الصورة، فالشكل هو الذى يؤثر فى المتلقى ويجعله يتقبل تقبلاً متميزاً ما ينطوى عليه الشعر من قيم. ولكن كيف يؤثر الشكل فى المتلقى؟ أو كيف يتم التوصيل؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تقود مباشرة إلى إدراك الخاصية النوعية للشعر باعتباره توصيلاً متميزاً للقيم .

إن قدامة يسلم بأن الشعر يوصل القيم توصيلاً متميزاً، بمعنى أن الشعر لا يقدم الفضائل تقديماً حرفياً وإنما تقديماً شعرياً . التقديم الحرفى مجرد ترجمة موزونة لمقولات القيم المجردة، أما التقديم الشعرى فهو الصياغة المؤثرة، التى تستوعب القيمة، وتعرضها من خلال مظاهرها التى تتبدى فيها، أو من خلال مقارنتها بغيرها مقارنة تبرز صفاتها، وليست هذه لغة قدامة بالتأكيد، ولكنها تشير إلى ما ترمى إليه. يتجلى ذلك عندما نتأمل نعوت الجودة التى وضعها لتآلف اللفظ والمعنى فى علاقات[1]. إن أول هذه النعوت هى «المساواة»، وهى تعنى التوازن بين المعنى والمبنى، أى أنها مجرد خطوة أولية لنجاح عملية التوصيل، أما باقى النعوت فيشير إلى ذلك التقديم الشعرى للمعنى بشكل أوضح. فهناك «الإشارة»، وهى «أن يكون اللفظ القليل مشتملاً على معانٍ كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدل عليها»[2]، وهناك« الإرداف» وهو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعانى فلا يأتى باللفظ الدال على ذلك المعنى بل بلفظ يدل

---

(١) ينبغى أن نضع فى اعتبارنا أن قدامة عندما يتحدث عن اللفظ فإنما يتحدث عن اللغة، من حيث كونها مبنى لمعنى، من حيث إن اللفظ اسم جنس يقصد به الدلالة على الكلام .

(٢) نقد الشعر / ٨٥ .

على معناه، هو ردفه وتابع له، فإذا دل التابع أبان عن المتبوع [1]. وذلك مثل قول الشاعر:

قد كان يعجب بعضهن براعتي ... حتى سمعن تنحنحي وسعالي

« فأراد وصف الكبر والسن فلم يأت باللفظ بعينه، ولكنه أتى بتوابعه وهي السعال والتنحنح»[2]. وإلى جانب الإرداف هناك «التمثيل »وهو « أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلاماً يدل على معنى آخر وذلك المعنى الآخر والكلام منبئان عما أراد أن يشير إليه، مثال ذلك قول الرماح بن ميادة:

ألم أك في يمنى يديك جعلتني ... فلا تجعلني بعدها في شمالكا

ولو أنني أذنبت ما كنت هالكاً ... على خصلة من صالحات خصالكا

فعدل عن أن يقول في البيت الأول إنه كان عنده مقدماً فلا يؤخره، أو مقرباً فلا يبعده، أو محتبى فلا يجتنبه، إلى أن قال إنه كان في يمنى يديه فلا يجعله في اليسرى، ذهاباً نحو الأمر الذى قصد الإشارة إليه بلفظ ومعنى يجريان مجرى المثل له وقصد الإعراب في الدلالة والإبداع في المقالة»[3] .

والتمثيل عند قدامة يقدم إشارة مستغربة لها من الوقع ما ليس لذكر الشئ المشار إليه بلفظه.. وإذا تركنا التمثيل واجهنا « المطابق»و «المجانس» ، وكلاهما يشير إلى اشتراك معان متغايرة في لفظة واحدة، أو اشتراك معان متآلفة في ألفاظ متشابهة من حيث الصياغة.

هذه الخصائص الست (المساواة ـ الإشارة ـ الإرداف ـ التمثيل ـ المطابق ـ المجانس) التي تنتج عن تآلف المعنى والمبنى في الشعر، تؤكد أن المعنى الشعرى له كيفية خاصة في تقديمه، وأنه لا يقدم تقديماً حرفياً بعض الفضائل كما هي، وإنما يقدمها تقديماً مجازياً أو شعرياً عن طريق الإرداف والتمثيل .

---

(١) **نقد الشعر** / ٨٨ .

(٢) المرجع نفسه / ٨٩ .

(٣) المرجع نفسه / ٩٠ .

وكل هذه الصفات يشير إلى أن التوصيل الشعرى يعرض المعنى الأصلى بواسطة سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى متميزة، ولكنها يمكن أن ترتبط بالمعنى بشكل أو بآخر؛ إما عن طريق التبعية أو الإرداف، أو عن طريق الدلالة الضمنية أو التمثيل. أى أن التوصيل الشعرى ليس توصيلاً حرفياً لقيمة وإنما هو صياغة مجازية لها، وفى هذه الصياغة يتجلى تأثير الشعر، عندما يربط المعانى الأصلية بأخرى فرعية، وعلى نحو يفرض المعانى الأصلية على انتباه المتلقى، فيجبره على التأنى إزاءها، والتأثر بما تتبدى فيه المعانى الفرعية من معطيات حسية، تشير إلى المعانى الأصلية إشارة ضمنية، تنطوى على تعدد فى الدلالة، أو تنطوى على معان كثيرة كما يقول قدامة. إن أى تأمل لنماذج الشعر التى يذكرها قدامة، فى المساواة والإرداف والتمثيل والمطابق، ينتهى إلى تأكيد ضرورة التقديم الحسى للمعنى، باعتباره خاصية نوعية للتوصيل الشعرى، يعرض العام المجرد فيها من خلال الخاص الملموس .

إن الشعر ـ فيما يفهمه قدامة ـ لا يعرض العام كما هو فى ذاته، أو الفضائل بوصفها تصورات مجردة، وإنما يعرض العام ويصور الفضائل من خلال وسيط حسى، لا يفارق التمثيل والإرداف والإشارة والمطابق، وبذلك يظهر جانب أساسى من جوانب الخاصية النوعية للشعر، من خلال خصوصية التقديم الشعرى، أو عرض العام من خلال الخاص، أو تقديم الفضائل المجردة من خلال تمثيل محسوس.

وعندما يقول طرفة فى أبيات المساواة:

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى لكالطول المرخى وثنياه باليد

تتبدى حقيقة الموت المجرد فى تعقبه الأزلى للإنسان، من خلال المثل الملموس، هو الطول المرخى فى ثنية اليد. وعندما يقول امرؤ القيس فى نماذج الإرداف:

ويضحى فتيت المسك فوق فراشها نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل

فإن ترف المرأة أو نعومتها، يتجلى من خلال أمثلة فردية محسوسة، تتكون من معطيات حسية، أليفة ألفة الفراش والنوم والعطور، وهو الأمر نفسه فى أبيات التمثيل، ومنها قول الشاعر:

أوردتهم وصدور العيس مسنفة   والصبح بالكوكب الدرى منحور

هذا التوصيل المتميز للقيمة يقودنا إلى فهم الصورة فى الشعر، باعتبارها تقديماً رمزياً للمعنى، أو لنقل ــ بعبارة أخرى ــ باعتبارها تقديماً رمزياً للفضائل . وعلينا أن لا نتوجس من استخدام عبارة «التقديم الرمزى» فى هذا المجال، لأن «الرمز » مصطلح مستخدم فى الكتابات النقدية فى عصر قدامة ؛ يقترن بالوحى والإشارة والاستعارة، ويشير إلى طريقة فى تقديم المعنى تبرز جانباً منه وتخفى آخر، «وقد أتى فى كتب المتقدمين والحكماء والمتفلسفين من الرموز شئ كثير، وكان أشدهم استعمالاً للرمز أفلاطون، وفى القرآن أشياء عظيمة القدر، جليلة الخطر»[1].

وما أعنيه بالتقديم الرمزى ــ عند قدامة ــ هو فهمه لكيفية التقديم الشعرى للمعنى، وذلك عن طريق تمثيل العام بالخاص، بوسائل متعددة وأساليب متنوعة، تنوع الإرداف والإشارة، وتعدد التمثيل والمطابق.

ومادمنا قد دخلنا فى إطار «الإرداف والإشارة» و«التمثيل » بوصفها خصائص أو نعوتا أو نعوت ملازمة لتآلف اللفظ والمعنى فى علاقة شعرية، فقد دخلنا فى إطار التقديم الرمزى الذى لا يعرض الحقائق عرضاً حرفياً، وإنما يعرضها عرضاً رمزياً لا يمكن أن يقاس بعيداً عن دلالته الضمنية، وبذلك نستطيع أن نقول ــ فى ضوء هذا الفهم لقدامة ــ إن الشاعر يشكل الفضائل أو يصوغها صياغة خاصة به، ولذلك فنحن لا نبحث عن الأبعاد الحرفية لهذه الفضائل، وإنما عن بعدها الرمزى الذى يتبدى من خلال الإرداف والإشارة والتمثيل، فضلاً عن التشبيه الذى جعله قدامة لإحساسه بأهميته غرضاً من أغراض الشعر .

وعندما يوضح التقديم الرمزى على هذا النحو، نستطيع أن نحسم القول فى قضية الغلو أو المبالغة . لقد أكد قدامة مبدأ الوسط الذهبى، عندما جعل الفضيلة وسطاً بين نقيضين كما فعل أرسطو . ولكن هل يلتزمْ الشاعر بحرفية هذا الوسيط الذهبى فى التقديم فيوصله كما هو، أم أنه يتجاوز «الحرفية» إلى شئ آخر يفرض

---

(١) ابن وهب : **البرهان** / ١١٢، وراجع ما يقصد ابن جنى بالوحى الخفى و«الرمز الحلو» : **الخصائص** ١ / ٢٢٠ .

الفضيلة على وعى المتلقى؟ هنا نجد قدامة يميز بين أنصار الغلو وأنصار الاقتصاد، أو الاقتصار على الحد الأوسط، ويحسم الأمر فى ضوء فهمه لطبيعة التوصيل الشعرى للمعنى فيقول: «إن الغلو عندى أجود المذهبين وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً، وقد بلغنى عن بعضهم أنه قال : أحسن الشعر أكذبه، وكذا يرى فلاسفة اليونانيين على مذهب لغتهم»[١].

وينبغى أن نلاحظ أن قدامة لم يصف أجود الشعر بالكذب وإنما هو ينقل ـ فحسب ـ قولاً قديماً نسب إلى النابغة من قبله، كما ينقل فهماً خاطئاً لأرسطو شاع عند الفلاسفة المعاصرين له[٢]. ونقله القول لا يعنى الموافقة عليه، إنما يعنى أنه يستدل ـ فحسب ـ بما يدعم وجهة نظره، حتى لو كان ذلك الزعم متطرفاً فى الحكم ـ أقول ذلك لأن قدامة لا يرى فى الغلو كذباً، لأن «الكذب» أن تدعى ما ليس بموجود فى الحقيقة، أما «الغلو» فهو ضرب من التجاوز فى التصوير، لا ينبغى

---

(١) **نقد الشعر / ٢٦.**

(٢) يرجع اقتران الشعر بالكذب إلى أصلين : أصل عربى إسلامى وأصل يونانى . أما الأصل الإسلامى فيرجع ـ فى جانب منه ـ إلى قول نسب إلى النابغة يقرن جودة الشعر بالكذب (**حلية المحاضرة ٨٠، والعمدة ١ / ٥/ ١١٦**) كما يرجع ـ فى جانبه الآخر ـ إلى اجتهادات تطرف أصحابها فى فهم الآيات : «والشعراء يتبعهم الغاوون . ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون . وأنهم يقولون ما لايفعلون» (الشعراء / ٢٢٤ ـ ٢٢٦) وعمموا دلالاتها على كل الشعراء فأصبح الشعر قرين الكذب، وبالتالى أصبح موضعاً للريبة الأخلاقية والدينية، خاصة عندما يأتى ذكره فى معرض تفسير الآية «وما علمناه الشعر وما ينبغى له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين» (يس / ٦٩) وما يمكن أن تثيره (راجع **الزينة / ٤٥ وبستان العرفان /١/ ٣٠ ـ ٣١**، والصاحبى فى **فقه اللغة / ٢٢٩ ـ ٢٣٠** ، **والبيان فى مجازات القرآن /١٢٩**، **والبرهان فى وجوه البيان / ١٣٠ ـ ١٣٥**، **ومثالب الوزيرين / ٥ ـ ٧**، **والإمتاع والمؤانسة / ٢ / ١٧٧ ـ ١٧٨**، **وتفسير الطبرى ٢٠ / ٧٢**، **والكشاف ٣ / ٥٩٣**، **والجامع لأحكام القرآن ١٣ / ١٤٥ ـ ١٥٤ ، ١٥ / ٥١ ـ ٥٥**، **وتفسير الألوسى ٦ / ٢٤٥ ـ ٢٥٠، ٧ / ٢٤٣**) . أما الأصل اليونانى فإنه يرتد إلى أرسطو، على الرغم من الإشارات الصريحة عند أفلاطون فى **الجمهورية**، ويستند إلى فهم خاطىء **لكتاب الشعر** من حيث صلته بالمنطق، ولذلك عد الفارابى الشعر من الأقيسة «الكاذبة بالكل» (**فن الشعر / ١٥١**) كما عد **كتاب الشعر** من كتب أرسطو المنطقية التى يحتاج إلى قراءتها على أساس أن «البرهان الكاذب كذباً خالصاً يتعلم من كتابه فى صناعة الشعر» (**المجموع / ٦١**). ولهذا السبب شاعت نسبة القول باقتران الشعر الجيد بالكذب إلى أرسطو، وقال إسحق بن إبراهيم بن وهب: «ذكر أرسطوطاليس الشعر فوصفه بأن الكذب فيه أكثر من الصدق وذكر أن ذلك جائز فى الصياغة الشعرية» (**البرهان / ١٤٧**) ولقد كان قدامة أدق من إسحق عندما لم يخص أرسطو بالقول باقتران الجودة الشعرية بالكذب، وإن كانت عبارة «فلاسفة اليونانيين على مذهب لغتهم» تلمح إلى أرسطو . قارن بالمقدمة ـ الإنجليزية ـ التى صدر بها بونيباكر تحقيقه لكتاب قدامة (**نقد الشعر / ٣٦**) .

أن يفهم حرفياً وإنما يفهم فهماً يراعى ما ينطوى عليه التجاوز من دلالات ضمنية تتصل بالمعنى الذى يقدمه الشعر، أو بالفضيلة التى يريد الشاعر تصويرها .

ومن هنا يذكر قدامة قول المهلهل :

فلولا الريح أسمع أهل حجر　　　صليل البيض تقرع بالذكور

وقول النمر بن تولب :

أبقى الحوادث والأيام من نمر　　　أسياد سيف قديم أثره بادى
تظل تحفر عنه إن ضربت به　　　بعد الذراعين والساقين والهادى

ويرى أن هذه الأبيات قد تذهب مذهب الغلو، ولكن أصحابها يريدون بها المبالغة «وكل فريق إذا أتى من المبالغة والغلو بما يخرج عن الموجود ويدخل فى باب المعدوم، فإنما يريد به المثل وبلوغ النهاية فى النعت» [١]. أى أن القضية قضية تقديم شعرى نبحث فيه عن الدلالة الضمنية غير المفارقة لطبيعة التقديم الشعرى، وعندما يحلل قدامه قول أبى نواس :

وأخفت أهل الشرك حتى أنه　　　لتخافك النطف التى لم تخلق

فإنه يرى فيه دليلاً على عموم المهابة ورسوخها فى قلب الشاهد والغائب، وفى قوله : «حتى أنه لتخافك، قوة.. لتكاد تهابك» .. (وكذا كل غال مفرط فى الغلو إذا أتى بما يخرج عن الموجود، فإنما يذهب فيه إلى تصييره مثلاً، وقد أحسن أبو نواس حيث أتى بما ينبئ عن عظم الشئ الذى وصفه» [٢].

---

(١) نقد الشعر / ٢٧ . ومن الواضح أن بعض المتابعين لقدامة لم يفهموا الجانب الإيجابى لفكرته، ومن ثم ألحوا علي ربط الشعر بالكذب، على نحو لم يقصده قدامة، ولذلك حكى الحاتمى فكرة قدامة بقوله «قالوا : وإذا أتى الشاعر من الغلو بما يخرج عن الموجود، ويدخل فى باب المعدوم، فإنما يراد به المثل وبلوغ الغاية فى النعت، واحتجوا بقول النابغة ـ وقد سئل عن أشعر الناس ـ فقال ـ من استجيد كذبه، وأضحك رديه. وقد طعن قوم على هذا المذهب لمنافاته الحقيقة» (الحلية / ٨٠)، وقال ابن وكيع عن الغلو: «وطائفة من الأدباء يستحسنونه، ويقولون أحسن الشعر أكذبه.. وقد أبت طائفة من العلماء استحسان هذا الجنس، لما كان خلاف الحقائق، وخروجه عن اللفظ الصادق . قال أبو محمد : ما أتوا بشئ لأن الشعراء لا يلتمس منهم الصدق، إنما يلتمس منهم حسن القول، والصدق يلتمس منهم من الخيار الصالحين وشهور المسلمين » (المنصف / ١٧). ورغم تمييز ابن وكيع ـ أبى محمد ـ بين المبالغة الممكنة والمستحيلة، وتفضيله الأولى على الثانية، إلا أنه ـ مثل الحاتمى ـ يضع فكرة قدامة فى منطقة خطرة، تنفي أى صفة أخلاقية عن الشاعر، وذلك أمر يرفضه قدامة .

(٢) نقد الشعر / ٢٧ ـ ٢٨ .

وطالما أننا نبحث عن التقديم الشعرى في الدلالة الضمنية، فليس من الضرورى أن يقتصر الشاعر على الحد الأوسط للفضيلة فحسب، فله أن يخرج على هذا الحد ويبرر خروجه فنياً على أساس أن المراد هو التمثيل لا الحقيقة، وتقديم الرمزى لا الحرفى. والمبالغة عند قدامة ترتبط ـ فى النهاية ـ بكيفية تقديم المحتوى الأخلاقى، لأنها لا تعدو «أن يذكر الشاعر حالاً من الأحوال فى شعر لو وقف عليها، لأجزأه ذلك فى الغرض الذى قصده، فلا يقف حتى يزيد فى معنى ما ذكره من تلك الحال، ما يكون أبلغ فيما قصد له، وذلك مثل قول عمير بن الأبهم التغلبى:

ونكرم جارنا ما دام فينا　　　ونتبعه الكرامة حيث مالا

فإكرامهم للجار ما دام فيهم من الأخلاق الجميلة الموصوفة ، واتباعهم إياه الكرامة حيث كان من المبالغة فى الجميل»[1].

وفى ضوء هذا النص يمكن أن نفهم ما يقوله قدامة : «وقد وصف شعراء مصيبون متقدمون قوماً بالإفراط فى هذه الفضائل، حتى زال الوصف إلى الطرف المذموم، وليس ذلك منهم إلا كما قدمنا القول فيه فى باب الغلو فى الشعر، من أن الذى يراد به إنما هو المبالغة فى التمثيل لا حقيقة الشيء»[2]. أى أن مبدأ الوسط الذهبى، أو الحد الأوسط، يظل هو الأساس فى تحديد مفهوم الفضائل، ولا يتناقض مع الغلو باعتباره تقديماً رمزياً للفضائل.

وعلينا أن نتذكر أن قدامة يستبعد الصدق والكذب من دائرة المصطلح النقدى، وأن السياق الذى ترد فيه هاتان الكلمتان هو سياق النقل عن الغير إما عن اليونان فى حالة الغلو أو عن عمر بن الخطاب فى ثنايا الحديث عن المدح. ولو حاولنا أن ننظر إلى قضية الصدق والكذب من حيث صلتها بالحقيقة الشعرية، قلنا إن الشعر عند قدامة لا يمكن أن يكون مخالفاً للحقائق، قد يخالف صفاتها المتعينة المتغيرة، لكنه

---

(١) المرجع نفسه / ٧٧، وذلك هو المعنى نفسه الذى قرره قدامة فى كتابه الآخر **جواهر الألفاظ** حيث يقول : «والمبالغة: أن يذكر المعنى بما لو اقتصر عليه لكان كافياً فيما قصد له، فلا يقتصر على ذلك حتى تؤكد معانيه، وتعتمد المبالغة فيه، مثل قول أعرابى دعا ربه فقال: اللهم إن كان رزقى نائياً فقربه، وإن كان قريباً فيسره، أو ميسراً فعجله، أو قليلاً فكثره، أو كثيراً فثمره». **جواهر الألفاظ** / ٦ .

(٢) **نقد الشعر** / ٣١ .

يظل ملتزماً بأبعادها الثابتة، وبالتالي يظل صادقاً من هذه الزاوية، لكنه الصدق الذى يقود إلى الفضائل رمزياً لا عن طريق الإشارة المباشرة.

ويحرص قدامة ـ فى هذا المجال ـ أن يحدد مجموعة من المصطلحات ذات صلة بتحديد الحقيقة الشعرية، فيميز بين المتناقض والممتنع من ناحية، والمبالغة والغلو من ناحية أخرى، أما «المتناقض» فهو الذى لا يكون ولايمكن تصوره فى الوهم، كأن يكون الشئ طالعاً نازلاً أو أبيض أسود فى آن.. وأما «الممتنع» فهو الذى لا يكون ولكن يمكن تصوره فى الوهم، وكلا الأمرين معيب فى الشعر، لأنه مناقض للحقيقة بمستواها الشعرى وغير الشعرى. أما «المبالغة» فهى محض زيادة فى المعنى، و«الغلو» هو الذى يجوز أن يقع ولكنه مما لا يكاد أن يكون، ولذلك يظل من قبيل التمثيل، لأنه ينطوى ـ دائما ـ على «يكاد» التى قد تظهر أو تضمر.

وإذا كان الشعراء يتوسلون بالغلو أو المبالغة، فإن توسلهم ذلك يمكن أن يبرر فنياً ومنطقياً، لأنهم لا يناقضون أنفسهم، أو يصورون الممتنع الذى لا يقع، أى أنهم يتحدثون عن «الممكن» و«المحتمل»، لو استخدمنا المصطلح الأرسطى، أو الغلو الذى هو تجاوز فى نعت ما للشئ أن يكون عليه وليس خارجاً عن طباعه، كما يقول قدامة. وبهذا المعنى يظل للحقيقة الشعرية مغزاها بالنسبة إلى الفضيلة، كما يظل لها جدواها من حيث إنها تقدم الفضائل تقديماً إيجابياً فى حالتى المديح والرثاء، وتقديماً سلبياً فى حالة الهجاء، ومن ثم تظل الحقيقة الشعرية قرينة الفضائل، تلتزم بها، وفى الوقت نفسه تلتزم بالخاصية المميزة للفن الشعرى، وهى التجاوز فى نعت ما عليه الشئ مع عدم الخروج على طباعه الأساسية.. أى التقديم الرمزى للفضائل وليس التقديم الحرفى لها.

هذا التقديم الرمزى ـ رغم أهميته ـ لا يمثل الخاصية النوعية الوحيدة للشعر، فهنالك خصائص أخرى تكون ما يشكل التناسب الخاص بالعمل الشعرى. هناك ـ على مستوى الإيقاع ـ تدفق الوزن.. أو ما يسميه قدامة «بالترصيع»، وهو أن تتناغم مقاطع الأبيات صوتياً، أو تكون من جنس واحد فى التصريف، كقول الهذلى:

سمح خلائقها درم مرافقها   يروى معانقها من بارد الشيم

وهو أمر يحسن إذا جاء في موضعه المحدد أو مكانه الذى يليق به، يضاف إلى ذلك «التصريع» الذى يبرز الإيقاع الشعرى «لأن بنية الشعر إنما هى التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له فى باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر»[1]. وهناك ـ فضلاً عن ذلك ـ «التوشيح» الذى يدل على الارتباط الوثيق بين البيت والقافية؛ فإذا سمعنا أول البيت توقعنا آخره، و«الإيغال» الذى يظهر الاكتمال الحقيقى للقافية دون حشو . وهناك ـ على مستوى المعنى ـ صحة التقسيم وصحة المقابلات وصحة التفسير والتكافؤ، وهى ـ كلها ـ نعوت تشير إلى ضرورة التناسب فى الشعر على مستوى المعنى وعلى مستوى المبنى، وهى مستويات يراعى قدامة الالتقاء بينها، أو التجاوب بين عناصرها، وهو تجاوب أو التقاء يفسر لنا العلة الأساسية فى تميز التوصيل الشعرى، وانطواء الشعر على جمال خاص به نابع مما تنطوى عليه القصيدة من تناسب بين عناصرها التى تتآلف معاً فى علاقات.

---

(١) نقد الشعر / ٢٣ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٥ محاولة للتقييم

ولكن مشكلة قدامة ـ رغم إيجابية ما حققه ـ أنه فهم هذا التناسب في كثير من جوانبه على أنه تناسب منطقى خالص، ومن ثم افترض قيام وحدة التوصيل الشعرى على أساس منطقى بحت، ورد تناسب العناصر الأساسية المكونة للشعر إلى علاقات منطقية ثابتة، عكرت على الغاية التى أراد أن يحققها . لقد أراد أن يقيم علماً يميز جيد الشعر من الردىء، وأدرك أن الخطوة الأولى لقيام علم الشعر هى استقلاله عن علوم اللغة وغيرها، وارتباطه بطبيعة مادته الخاصة وهى القول الموزون المقفى، والخروج من علاقات هذه المادة بمجموعة من القوانين تؤسس العلم الذى يميز الجيد من الردىء . وتلك خطوة أولى صحيحة فى قيام العلم، ولكن المعضلة تكمن فى الخطوات التطبيقية لإقامة هذا العلم، وهنا يبدو قدامة متناقضاً مع نفسه. لقد أراد أن يميز نقد الشعر عن غيره من المعارف ولكنه أفلح فى تمييزه ـ فحسب ـ عن العلوم اللغوية التقليدية وعن السياسة والأخلاق، ولم يفلح ـ وهذا هو المهم ـ فى تمييز النقد عن المنطق . ولذلك حاول أن يطبق قواعد المنطق على الشعر، فى تقسيم العناصر المكونة لمادة الشعر، وفى تحديد العلاقات بين هذه العناصر، وفى المعايير التى تحدد جودة كل عنصر من هذه العناصر، من حيث هى فى ذاتها، ومن حيث علاقاتها بغيرها . وكاد الأمر يستقيم لو استمر قدامة فى الطريق حتى نهايته،

وواصل بحثه عن علم يميز الجيد من الردىء على أساس من طبيعة مادة العلم نفسها، مستقلة عن كل ما عداها وعن المنطق بوجه خاص .

الذى أوقع فى ذلك هو أنه فهم المنطق باعتباره أداة للفكر فى عمومه، سواء أكان فكر الشاعر أم فكر الإنسان بعامة . ومن هنا افترض أن العيب المنطقى «عيب فاحش غير مخصوص بالمعانى الشعرية بل هو لاحق بجميع المعانى»[1]، وذلك حكم لا يصح على إطلاقه؛ لأن الظاهرة الأدبية ـ باعتبارها كياناً متميزاً بخصائصها الذاتية المرتبطة بوظيفة نوعية ـ تقف عائقاً أمام إطلاق الحكم، بمعنى أن ما يبدو عيباً فاحشاً على المستوى المنطقى قد لا يبدو كذلك على مستوى الشعر، بل على العكس قد يكون ميزة لو عولج الأمر من زاوية الخاصية النوعية للفن، وكان الأمر يستقيم لو اطرد قياس قدامة. لقد ذهب إلى أن «فحاشة المعنى» على المستوى الأخلاقى ليست لازمة فى الحكم النقدى، لأنها لا تزيل جودة الشعر أو تعيبه، كما لا يعيب جودة النجارة فى الخشب ـ مثلا ـ رداءته . وإذا واصلنا هذا التفكير قلنا إن «الفحاشة» الأخلاقية تتساوى نقدياً مع «الفحاشة» المنطقية، كلتاهما غير لازمة ولا تزيل جودة الشعر، وبذلك يطرد القياس ويستقيم أمر تميز علم الشعر . ولكن قدامة المنطقى، شارح أرسطو، كان يفكر بطريقة مخالفة . إن المعنى ـ عنده ـ نتاج لحركة العقل، والمنطق هو الضابط لهذه الحركة، وصياغة المعنى ـ بدورها ـ نتاج للحركة نفسها، فالمنطق يحكم الصياغة كما يحكم محتواها فى آن . وأهم من ذلك أن المنطق، بحياده وما فيه من صرامة عقلية لا تفارق اليقين، يمكن أن يقضى على خلل الأحكام النقدية وفوضاها فيؤسس علماً محدداً يميز الجيد من الردىء .

إن صناعة المنطق تعطى بالجملة القوانين التى من شأنها أن تقوم العقل وتسدد الإنسان نحو طريق الصواب ونحو الحق، فى كل ما يمكن أن يغلط فيه من المعقولات . والقوانين المنطقية ـ من هذه الزاوية ـ آلات يمتحن بها ما لا يؤمن أن يكون العقل قد غلط فيه، أو قصر فى إدراك حقيقته . أما موضوعات المنطق، وهى

---

(١) نقد الشعر / ١٢٤ ـ ١٢٥ .

التى تعطى فيها القوانين، فهى المعقولات من حيث تدل عليها الألفاظ، والألفاظ من حيث هى دالة على المعقولات. وإذا كان المنطق أداة للفكر بعامة ومعياراً، فإنه يمكن أن يكون أداة للشعر بخاصة، وسبيلاً إلى تحديد علم خاص به، فمادة الشعر ـ فى النهاية ـ معقولات تدل عليها ألفاظ أو ألفاظ تدل على معقولات، أما الوزن والقافية فهما غير مفارقين للفظ لأنهما جزء من بنيته .

وإذا كان المنطق يستلزم التوافق العقلى بين العناصر، فإنه يشمل صورة القصيدة ومادتها، ومن ثم يمكن الحديث عن التناسب المنطقى للمعانى على مستوى صحة التقسيم وصحة المقابلة وصحة التفسير، كما يمكن الحديث عن التناسب المنطقى للصياغة على مستوى الاستقامة والإخلال والتغيير والتفضيل والقلب والبتر.

والعودة إلى المنطق تعنى البحث عن تناسب المعقولات التى يتشكل منها المعنى، وبذلك يصبح المعنى الجيد مرتبطاً بصحة التقسيم، وهو أن يبتدئ الشاعر فيضع أقساما فيستوفيها ولا يغادر قسما منها، كقول نصيب:

فقال فريق القوم لا، وفريقهم   نعم، وفريق قال ويحك ما ندرى

«فليس فى أقسام الإجابة عن مطلوب إذا سئل عنه غير هذه الأقسام »[1].
وهناك صحة المقابلات، وهى أن يضع الشاعر معانى يريد التوفيق أو المخالفة بين بعضها وبعض «فيأتى فى الموافق بما يوافق وفى المخالف بما يخالف على الصحة، ويشرط شروطاً ويعدد أحوالاً فى أحد المعنيين، فيجب أن يأتى فيما يوافقه بمثل الذى شرطه وعدده، وفيما يخالفه بأضداد ذلك»[2]. وهناك صحة التفسير وهو أن «يضع الشاعر معانى يريد أن يذكر أحوالها فى شعره فإذا ذكرها أتى بها من غير مخالفة أو زيادة أو نقصان»[3]. ولابد ـ فى النهاية ـ من «التتميم» حتى يكتمل المعنى تماماً، «فلا يدع الشاعر حالاً من الأحوال التى تتم بها صحة المعنى وتكمل بها جودته إلا ذكره وأتى به»[4].

---

(١) نقد الشعر / ٧٠.

(٢) المرجع نفسه / ٧٢.

(٣) المرجع نفسه / ٧٤.

(٤) المرجع نفسه / ٧٥.

والتناقض نقيض التناسب كما أن الاستحالة نقيض الصحة، والاستحالة والتناقض يرتبطان بعيب منطقى قاتل، لا قيمة معه للمعنى. ولقد حصر أرسطو - فى «كتاب المقولات» - قواعد التقابل فى المعانى من حيث تناسبها وتناقضها. والأشياء تتقابل - فيما يقال - إما على طريق الإضافة مثل الأب والابن والمولى والعبد، وإما على طريق التضاد مثل الشرير للخير والأبيض للأسود، وإما على طريق العدم والقنية مثل الأعمى والبصير، وأخيرا على طريق النفى والإثبات مثل أن يقال زيد جالس وزيد ليس بجالس. فإذا جمع الشاعر بين متقابلين من المتقابلات المندرجة تحت هذه الأنواع وكان تقابلها من جهة واحدة فحسب، كان المعنى مستحيلاً متناقضا من الزاوية المنطقية والشعرية فى آن.

وهناك استحالة وتناقض من جهة التضاد فى قول أبى نواس:

كأن بقايا ما عفت من حبابها ... تفاريق شيب فى سواد عذار
تردت به ثم انفرى عن أديمها ... تفرى ليل عن بياض نهار

لأن أبا نواس «جعل الحباب - فى البيت الأول - كالشيب فى البياض وحده لا فى شئ آخر غيره، ثم عاد فى البيت الثانى وجعله كالليل فى السواد. أما الخمر التى كانت فى البيت الأول كسواد العذار فقد صارت فى البيت الثانى كبياض النهار، وهذه استحالة، لأنه لا يمكن للشئ الواحد أن يكون أبيض وأسود فى حالة واحدة»[1]. وهناك تناقض آخر أو استحالة أخرى من جهة الإضافة فى قول الشاعر:

فإنى إذا ما الموت حل بنفسها ... يزال بنفسى قبل ذاك فأقبر

لأن الشاعر «جمع بين قبل وبعد، وهما من المضاف، لأنه لا قبل إلا لبعد ولا بعد إلا لقبل حيث قال: إنه إذا وقع الموت بها، وهذا القول كأنه شرط وضعه ليكون له جواب يأتى به وجوابه هو قوله: يزال بنفسه قبل ذلك. وهذا شبيه بقول قائل لو قال: إذا الكوز انكسر انكسرت الجرة قبله، ومنزلة هذا التناقض عندى فوق منزلة جمع المتقابلين فى الشناعة لأن الشاعر جعل ما هو قبل بعد»[2].

(١) نقد الشعر / ١٢٦ - ١٢٨. وقارن بمنهاج البلغاء/ ١٤٢ - ١٤٤، وسر الفصاحة/ ٢٢٤.
(٢) المرجع السابق / ١٢٨.

أما قول الشاعر:

لأعـــلاج ثمـــانيـــة وشـــيخ　　　كـبـيـر السن ذى بصـر ضـرير

ففيه استحالة لأنه جعل الشيخ ذا بصر وضريراً فى الوقت نفسه، وفى ذلك تناقض من جهة العدم والقنية، لأنه أعدمه البصر وجعله قنية له فى آن. أما التناقض من جهة السلب والإيجاب فمثل قول الشاعر:

أرى هجرها والقتل مثلين فاقصروا　　　مـلامكم فـالقـتل أعـفى وأيسـر

«فأوجب هذا الشاعر الهجر والقتل أنهما مثلان ثم سلبهما ذلك بقوله: إن القتل أعفى وأيسر، فكأنه قال إن القتل مثل الهجر وليس مثله»[1].

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد.. فالمنطق، كما يعنى الكشف عن التناقض، يعنى الميل إلى الوضوح، ويثير الريبة إزاء الغامض والمخالف للعادة أو العرف، كما يعنى التوجس من نسبة الشئ إلى ما ليس منه . ومن عيوب المعانى مخالفة العرف والإتيان بما ليس فى العادة والطبع كقول المرار :

وخـال على خـديك يبـدو كـأنه　　　سنا البدر فى دعجاء باد دجونها

فالمتعارف المعلوم أن الخيلان سود أو ما قاربها فى ذلك اللون، والخدود الحسان إنما هى البيض «فأتى هذا الشاعر بقلب المعنى» [2]. أما قول الشاعر:

فإن صـورة راقتك فـأخـبـر فـربما　　　أمـر مـذاق العـود والعـود أخـضـر

فكأنه «يومئ إلى أن سبيل العود الأخضر فى الأكثر أن يكون عذباً أو غير مر .. وهذا ليس بواجب لأنه ليس العود الأخضر بطعم من الطعوم أولى منه بالآخر»[3].

ولا يلتفت قدامة إلى أن حرصه على الوضوح المنطقى يعكر على مفهومه عن «الإشارة» وتأكيده اشتمال اللفظ القليل على كثير من المعانى، ويحدده على أساس «أن يترك من اللفظ ما به يتم المعنى» ... ومثل ذلك قول عروة بن الورد:

---

(١) نقد الشعر / ١٣٠ .

(٢) المرجع نفسه/ ١٣٤ .

(٣) المرجع نفسه / ١٣٤ .

عجبت لهم إذ يقتلون نفوسهم ومقتلهم عند الوغى كان أعذرا

فإنما أراد أن يقول عجبت لهم إذ يقتلون نفوسهم فى السلم، ومقتلهم عند الوغى أعذر، فترك فى السلم»[1]. ولو طبقنا المنطق على قدامة قلنا إن فى حكمه النقدى استحالة على جهة العدم والقنية، لأنه يسلب الشعر ما أباحه له.

وتنسحب النظرة المنطقية لتمتد إلى الطبيعة الاستعارية للغة الشعر . ورغم أن أرسطو قد عد الاستعارة آية الموهبة الطبيعية، لأنها لا تتلقى عن الغير، ولأن الإجادة فيها معناها الإجادة فى إدراك الأشياء، وإيقاع الائتلاف بين العناصر المختلفة ـ رغم ذلك فإن قدامة يطبق المنطق على الاستعارات، فلا يجد مفراً من إدخال بعضها تحت اسم «المعاظلة» . والمعاظلة لفظ يشير إلى الاختلاط والتداخل، وعدم التمييز بين حدود الأشياء، ومن ثم يمكن أن يندرج تحتها بيت أوس :

وذات هدم عار نواشرها تصمت بالماء تولباً جدعا

لأن الشاعر سمى الصبى تولباً، والتولب هو ولد الحمار، وإطلاق مسميات الحيوان على الإنسان خلط بين العوالم ومعاظلة قبيحة ـ فيما يرى قدامة . ولا يلتفت قدامة إلى أن الاستعارة فى البيت لها ما يبررها، وأنها يمكن أن تؤدى إلى تأكيد المعنى وهو اشتداد الجوع على الطفل، على نحو ما التفت عبد القاهر فى «أسرار البلاغة» . المهم عند قدامة أن لا تتداخل الحدود ولا يحدث خلط بين عالم الإنسان وعالم الحيوان «فإن ما جرى هذا المجرى من الاستعارة قبيح لا عذر فيه»[2]. وإذا جاء قدامة إلى استعارات الشعر الجاهلى بحث فيها عن التناسب الذى يمنع وقوع الاختلاط بين الحدود . وبالتالى يتقبل قول امرئ القيس :

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكلكل

تقبلاً متردداً، ولا يمنعه من رفضه إلا أن الاستعارة فيه مخرجها مخرج التشبيه، «فكأنه أراد أن هذا الليل فى تطاوله كالذى يتمطى بصلبه لا أن له صلباً، وهذا

---

(١) نقد الشعر / ١٣٤ ـ ١٣٥ .

(٢) المرجع نفسه / ١٠٣ . وقارن بعبد القاهر : أسرار البلاغة / ٣٧ ـ ٣٩ .

مخرج لفظه إذا تؤمل»[1]. وعند هذا المستوى يشحب البعد الاستعارى تماماً، وتصبح الاستعارة فى بيت ابن هرمة :

تراه إذا مـا أبصـر الضـيف كلبـه يكلمــه من حـبــه وهو أعــجم

من قبيل المعاظلة لأنها أدخلت عالم الإنسان فى عالم الحيوان وخلطت بينهما، وعلى المستوى المنطقى الخالص تصبح ـ الاستعارة فى بيت ابن هرمة ـ من قبيل التناقض على جهة العدم والقنية «فإن هذا الشاعر أقنى الكلب الكلام فى قوله إنه يكلمه ثم أعدمه إياه عند قوله إنه أعجم، من غير أن يزيد فى القول ما يدل على ما ذكره إنما أجراه على طريق الاستعارة، فإن عذر هذا الشاعر ببعض المعاذير ـ إذا كانت الحجج كثيرة ـ فهلا قال كما قال عنترة العبسى:

فــــازور من وقع القنا بلبـــــانه وشكا إلى بعــبــرة وتحــمـــحم

فلم يخرج الفرس عن التحمحم إلى الكلام ثم قال:

لو كـان يدرى مـا المحاورة اشتكى ولكان لـو علـم الكـلام مكـلمـى

فوضع عنترة ما أراه فى موضعه»[2].

ويسهل بالتأكيد أن نرد كل هذه الأحكام ونكشف زيفها، ولكن ما يهم الآن أن نلاحظ أن خصوصية المعنى الشعرى التى كدّ قدامة فى سبيل الوصول إليها قد أهدرت، وأن قوالب المقولات تطبق على الشعر تطبيقاً يفرغ الشعر من معناه ويتجاهل غايته الخاصة. وأحسب أن قدامة أجهد نفسه حتى يأتى بأمثلة تملأ فراغ القوالب، وأنه استند إلى ثقافة تقليدية ثقفها عن ثعلب والمبرد وابن قتيبة، ممن تلقى عنهم بشكل مباشر أو غير مباشر، ولكن النتيجة التى توصل إليها كانت مناقضة للغاية التى استهدفها.

---

(١) **نقد الشعر** / ١٠٤ .

(٢) المرجع نفسه / ١٢٩ـ١٣٠. وقارن بتعليق ابن سنان : **سر الفصاحة** / ٢٣٢ ـ ٢٣٣ وتعقيب حازم : **منهاج البلغاء** / ١٤٠ . والتعليق والتعقيب لا ينفيان تسليم حازم وابن سنان بمبادئ قدامة عن التناقض .

ولا شك أن مهاد الثقافة الفلسفية التى تحرك قدامة على هدى منه قد قاده إلى هذه النتيجة، كما قاده إلى الاقتناع بصوابها بشكل أو بآخر. لقد أشرت إلى أن المنطق فهم باعتباره أداة للفكر بوجه عام، يطبق على الشعر كما يطبق على غيره. ويمكن أن أشير الآن إلى أن الشعر نفسه قد نظر إليه فى ضوء تفسير متطرف لأرسطو، باعتباره قسماً من أقسام المنطق، كما نظر إلى القول الشعرى باعتباره نوعاً من الأقيسة المنطقية. إن أجزاء المنطق ثمانية، فيما يقول الفارابى الذى توفى بعد قدامة بسنتين، يحتل الشعر فيها الجزء الثامن، ويلتقى ـ داخلها ـ مع المقولات والعبارة والقياس والبرهان والجدل والسفسطة والخطابة. ولذلك أشار الفارابى إلى الشاعر «المسلجس» الذى يجيد استخدام «السولجسموس» أو القياس[1]، بعد أن افترض أن القول الشعرى محض قياس منطقى، كما أشار الفارابى إلى حاجة الشاعر إلى المنطق كى «يدرسه إذا أراد أن يصير شاعراً بارعاً كما يحتاج أن يتعلمه ويدرى بأى الأشياء يمتحن نفسه وغيره من الشعراء، ليعلم هل سلك فى أقاويله طريق الشعر أو عدل عنه وخلط غيره»[2].

ولقد كان الفارابى ـ فى هذا الفهم ـ متوافقا مع العرف الذى استقر عليه التراث الفلسفى قبله، والذى عد الشعر أحد أقسام المنطق عند أرسطو. وإذا كان البرهان والجدل ـ من أقسام المنطق ـ يسهمان فى تبرير الأمور ببراهين يقينية، فإن الشعر هو «الصناعة التى بها يقدر الإنسان على تخييل الأمور التى تبينت ببراهين يقينية فى الصنائع النظرية، والقدرة على محاكاتها بمثيلاتها»[3].

هذا الفهم للشعر ـ بوصفه قسماً من أقسام المنطق ـ موجود عند الكندى الذى سبق الفارابى، وكلاهما يتابع تقاليد بعض المشائين، وبخاصة فى مدرسة الإسكندرية من مفسرى أرسطو فى القرن الخامس الميلادى[4]. ومن الواضح أن هذا الفهم انتقل

---

(١) الفارابى : **فى قوانين صناعة الشعراء، فن الشعر** / ١٥٦ .

(٢) الفارابى : **إحصاء العلوم** / ٩١ .

(٣) الفارابى : **فلسفة أرسطو** / ٨٥ .

(٤) راجع سعيد زايد : **الفارابى** / ٣٥ ـ ٣٦ .

إلى النقاد فى القرن الرابع للهجرة، ولذلك تحدث صاحب «البرهان» ــ وقد عاصر قدامة ــ عن أرسطاطاليس الذى ذكر الشعر فى كتابه «الجدل» «فجعله حجة مقنعة إذا كان قديماً»[1].

وما دامت الصلة بين المنطق والشعر وثيقة إلى هذا الحد فيسهل على قدامة الإقناع بعدم وجود تناقض بين الحرص على تميز علم الشعر وإقامة هذا العلم ــ مع ذلك ــ على أساس من المنطق، فالعلم بالشعر ــ فى النهاية ــ بعض العلم بالمنطق، وقدامة رجل منطقى «ممن يشار إليه في علم المنطق»[2] «ألف كتاباً فى صناعة الجدل، وغيرها من صناعات المنطق وأقسامه»[3]، «وله اطلاع مؤكد على كتاب المقولات»[4]. وليس هناك تناقض ــ على الأقل من وجهة نظره ــ بين تمييز علم الشعر عن غيره من العلوم، وإقامة هذا التمييز على أساس منطقى صارم؛ فالأمر أشبه بتمييز البعض عن الكل فحسب.

ولكن هذا اللون من التفكير يحل التناقض من حيث الظاهر فحسب، أو يحله حلاً شكلياً؛ إذ يبقى فارق مهم ــ رغم ذلك ــ بين الفكر الشعرى من حيث إنه رؤية متميزة والفكر المنطقى الذى يندرج تحت المقولات أو البرهان أو الجدل. ولنقل، بعبارة أخرى، إن الفكر الشعرى بخصوصيته وخصوصية صياغته يتطلب منطقاً متميزاً عن المنطق العام الذى يفكر فيه قدامة، فإذا طبقنا المنطق العام دون أن نراعى خصوصية الظاهرة التى نعالجها ضاعت منا الخصوصية، ولم نفلح فى إقامة علم يميز جيد الشعر من رديئه. وتلك هى المعضلة الأساسية التى لم ينتبه إليها قدامة. وأحسب أن أرسطو نفسه مهّد الطريق أمام قدامة للوقوع فى هذه المعضلة المنهجية، كما مهد الطريق أمام شراحه الإسكندريين الذين وضعوا فن الشعر ضمن الأرجانون.

---

(١) ابن وهب : **البرهان فى وجوه البيان** / ١٣٤ .

(٢) ابن النديم : **الفهرست** / ١٣٠ .

(٣) ياقوت: **معجم الأدباء** ١٧ / ١٣ .

(٤) وقد ترجمه ــ فيمن ترجمه ــ إسحق بن حنين (ــ٢٩٨هـ) ونشرت الترجمة مع تلخيص **كتاب المقولات** لابن رشد . بيروت ١٩٣٢ .

لقد ذهب أرسطو إلى أن معيار التقييم ليس واحداً فى السياسة وفى الشعر، ولا فى سائر العلوم وفى الشعر. وعلى هذا الأساس أصبح هناك نوعان من الخطأ فى الشعر، خطأ جوهرى متعلق بفن الشعر نفسه، وخطأ عرضى خارج عن الفن، بمعنى أن الشاعر إذا اختار محاكاة أمر من الأمور ولم يفلح لعجزه وقصور أدواته ووسائله، كان الخطأ راجعاً إلى صناعة الشعر نفسها، وأصبح خطأ جوهرياً، أما إذا كان خطأ الشاعر راجعاً إلى علم خاص ، كالطب مثلا أو الفلاحة، فإنه خطأ عرضى لا يرجع إلى صناعة الشعر ذاتها، ولا ينبغى أن نحاسب عليه الشاعر محاسبتنا للخطأ الجوهرى، خاصة أنه يمكن أن نرد على دعوى عدم انطباق الشعر على الواقع والحقيقة، بأن الشاعر إنما صور الأشياء كما يجب أن تكون. وذلك فهم يسلّم بخصوصية الظاهرة الأدبية، ويحاول أن يضع لها معياراً خاصاً، نابعاً من طبيعتها المتميزة، فى التركيب والوظيفة على السواء. ومعنى هذا الفهم ـ لو مضينا معه إلى نهايته الظاهرية ـ أن الصواب أو الخطأ فى الشعر مرتبط بطبيعة العمل الشعرى ذاته من ناحية، وبطبيعة وظيفته المتميزة من ناحية ثانية. ويمكن أن يؤدى ذلك ـ على المستوى النقدى ـ إلى تأسيس مجال رحب للحقيقة الشعرية المتميزة عن الحقيقة الفلسفية والتاريخية. المهم أن نمضى مع ظاهر الفهم حتى النهاية.

ولكن أرسطو فيلسوف قد يلوذ بخصوصية الظاهرة الأدبية، لمواجهة الاتهامات الأفلاطونية للشعر، من زاوية المعرفة أو زاوية الأخلاق، إلا أن إيمانه بهذه الخصوصية لا يتواصل إلى نهايته الطبيعية، التى تفرض التسليم بالتميز الكامل لخصوصية الظاهرة الأدبية، حتى عن قوانين المنطق التى ابتدعها. ومن ثم يبدو الأمر مختلفاً عند مستوى التطبيق، خاصة عندما نأتى إلى التمييز المحدد بين ما هو خطأ جوهرى متصل بالفن وما هو عرضى متصل بما هو خارج على الفن. هنا يضع أرسطو فى اعتباره أن الشعر ينطوى على فكر، والفكر له قوانين عامة تحددها صناعة المنطق، وبالتالى يجب أن يخضع الخطأ الفكرى للقانون العام فى المنطق. وعلى هذا الأساس يختفى التمييز بين التناقض المنطقى البحت والتناقض الفنى، ويتقارب كلاهما تقارباً يدنى بهما إلى حال من الاتحاد. أى أننا إذا تجاوزنا الظاهر ـ وهو التسليم بخصوصية الظاهرة

الأدبية ـ إلى الواقع الفعلى للممارسة النقدية، عدنا إلى المقولة التى تفترض أن الشعر يتركب من فكر ولغة، يخضع كلاهما لقواعد المنطق، فتختفى خصوصية الظاهرة تدريجياً، ويحل محلها تطبيق قواعد المنطق، ويصبح الخطأ الفنى خطأ فكرياً يحاسب حساباً منطقياً خالصاً، وبذلك يقول أرسطو: «والأمور التى تبدو متناقضة يجب أن تبحث بالقواعد نفسها التى تتبع فى المناقضات الجدلية. فينظر هل الشئ المقصود واحد؟ ويرتد إلى أصل واحد؟ وهل كيفية النسبة واحدة؟ إذ علينا أن نحل المشكلة بالرجوع إلى ما يقوله الشاعر نفسه أو إلى ما تواضع عليه أهل العقل»[1].

وبمثل هذا الفهم تتحدد المآخذ التى يمكن أن يأخذها أرسطو على الشعراء فى خمسة أنواع هى: الاستحالة، ومخالفة العقل، وإيذاء الشعور، والتناقض، والخروج على أصول الصناعة. وثلاثة من هذه المآخذ راجعة إلى المنطق، وتفضى طبيعياً إلى البحث عن أشياء من قبيل صحة التقسيم وصحة المقابلات وصحة التفسير عند قدامة.

وأحسب أن هذه النتيجة هى التى قادت الشراح الإسكندريين إلى وضع «كتاب الشعر» ضمن كتابات المنطق لأرسطو، دون أن يشعروا بخلل بين كتاب «فن الشعر» وكتب «المقولات» و«القياس» و«البرهان» و«الجدل». وهو أمر انتقل عنهم ـ بفعل الترجمة ـ إلى الفلاسفة المسلمين ابتداء من الكندى فى القرن الثالث وانتهاء بابن رشد فى القرن السادس. ولقد مهد هذا الانتقال الطريق أمام قدامة لينتهى إلى الاقتناع بالنتيجة التى وصل إليها، وهى تمييز علم الشعر على أساس منطقى خالص.

والصلة بين قدامة وأرسطو صلة وثيقة، تؤكدها ترجمة متى بن يونس الواضحة فى هذا الجانب بالذات، وإشارتها الصريحة إلى التوبيخ الذى يستحقه الشاعر إذا كان ما يأتى به من المعانى غير ممكن أو دون الاستقامة أو «كالمضادة». ويؤكد هذه الصلة معرفة قدامة بكتابات أرسطو؛ فقد فسر للمعلّم الأول بعض المقالة الأولى من السماع

---

(١) Butcher ; Aristotle's theory of Poetry...; p . 107.
وقارن بترجمة شكرى عياد : **كتاب أرسطو** / ١٢٥، وترجمة عبد الرحمن بدوى : **فن الشعر** / ٧٨ .

الطبيعى، أما بقية كتاباته الفلسفية ـ مثل «صابون الهم»، وكتاب «صرف الغم» ، وكتاب «جلاء الحزن» وكتاب «درياق الفكر»، وكتاب «السياسة» وكتاب «صناعة الجدل» ـ فقد جعلت ابن النديم يقول: «كان قدامة أحد البلغاء الفصحاء والفلاسفة الفضلاء وممن يُشار إليهم فى علم المنطق»[1]. وبعبارة أخرى، يمكن أن نقول إن قدامة المنطقى شارح أرسطو، الذى أراد أن يؤسس علماً للشعر يميز جيده من رديئه، انتهى إلى النتيجة نفسها التى انتهى إليها أرسطو، فألح على فهم الشعر فهماً منطقياً، على أساس أن المعنى الشعرى لا يناقض فى قوانينه قوانين الفكر، وأن ما هو معيب فى المنطق معيب فى الشعر. ولعل ما شجع قدامة على المضى أبعد من خطى أرسطو فى هذا المجال هو الفهم المبالغ لأرسطو؛ ذلك الفهم الذى ترتب عليه جعل الشعر قسماً من أقسام المنطق الأرسطى.

من المؤكد أن أرسطو لم يهوّن من الاستعارة على نحو ما فعل قدامة، ومن المؤكد أن أرسطو كان يفكر فى أجناس أدبية غير التى يفكر فيها قدامة، وأن كل ما فعله قدامة هو أنه سار فى الطريق الأرسطى حتى نهايته الطبيعية.

لقد استجاب قدامة ـ فيما فعله ـ إلى ما ذهب إليه أرسطو، عندما عدّ الاستحالة والتناقض ومخالفة العقل أنواعاً للنقد الذى يوجه إلى الشاعر ، وعندما قال إن الأمور التى تبدو متناقضة يجب أن تبحث بالقواعد المتبعة فى المناقضات الجدلية، فهذه الأقوال تعنى ـ فى النهاية، على مستوى الشعر الغنائى الذى يفكر فيه قدامة ـ الحديث عن التناسب المنطقى للمعانى على مستوى صحة التقسيم وصحة المقابلة وصحة التفسير، كما تفضى إلى الحديث عن التناسب المنطقى للصياغة، على مستوى الاستقامة والإخلال والتغيير والقلب والبتر. أى أن الأصل فى الحركة واحد عند أرسطو وقدامة. وأعنى بهذا الأصل البدء من محاولة تمييز خصوصية الظاهرة الأدبية وتمييز معايير خاصة بها. والنهاية أيضاً واحدة؛ وهى التناقض بين التسليم بخصوصية الظاهرة من حيث شكلها المتميز والتسليم بإمكان خضوعها لقواعد المنطق

(١) ابن النديم : **الفهرست** / ٣٠، وياقوت : **معجم الأدباء** ١٧ / ١٢ .

فى آن. وهى نهاية تطرح المعضلة الجذرية عن كيفية تمايز النقد عن غيره من العلوم، واستقلاله بمنهجه عن العلوم الأخرى استقلالاً يمكنه من الخضوع الكامل لخصوصية مادته.

وإذا كانت النهاية التى انتهى إليها قدامة نهاية خاطئة، فإن البداية صحيحة. ويبقى البحث عن السبيل إلى تأسيس علم متميز لنقد الشعر؛ وذلك بصياغة منهج نقدى يبدأ ويتحرك وينتهى غير مفارق لخصوصية الظاهرة الأدبية، من حيث تميز وظيفتها التى تميز صورتها. أى أن علينا أن نبدأ من حيث بدأ قدامة البحث، ولكن بعد أن نفكر من منطلق الوظيفة النوعية للشعر، لا من منطلق تميز صورة القصيدة فى ذاتها واشتراكها فى هذا التميز مع باقى الصناعات.

ويبقى لقدامة أنه وضع نقد الشعر فى التراث النقدى على أول طريق الأصالة، وأنه حاول تأسيس علم يقضى على فوضى الأذواق، ويحل مشاكل كثيرة، كانت مطروحة على الطليعة المستنيرة من مثقفى عصره، ويبرز الجانب الجمالى والأخلاقى من القيمة الشعرية إبرازاً متميزاً، كان خطوة متقدمة فى عصره بالتأكيد، وإن أساء كثير من القدماء والمحدثين فهم الغاية الأصيلة من عمله.



القسم الثانى

تكامل المفهوم
«حازم القرطاجنى»



الفصل الأول

المهاد النظرى



نستطيع ـ الآن ـ أن نقول إن محاولة قدامة بن جعفر، رغم ما يعتورها من مزالق، تمثل خطوة أوسع على طريق تكامل مفهوم الشعر. وهي، من هذه الزاوية، تقدم جهداً أكثر تماسكاً وتأصيلاً من محاولة ابن طباطبا. ولاشك أن التكوين الثقافي لقدامة، فضلاً عن اشتغاله بالبحث في الفلسفة، قد مكناه من المضي خطوات أكثر ثقة في محاولة التوفيق بين الجانبين اللذين حاول ابن طباطبا الإفادة منهما في كتابه، وأعنى بهما جانبي المعارف التقليدية المتوارثة عن اللغويين، والمعارف الجديدة التي قدمها الفلاسفة. والنتيجة الطبيعية لذلك هي التماسك النظرى الذى يبده كل من يطالع كتاب قدامة، والإنجازات التي فرضت نفسها ـ سلباً أو إيجاباً ـ على من جاء بعد قدامة من المتأخرين. ولاشك أننا سنزداد معرفة بهذا الجانب عندما نعثر على كتابات موفق الدين عبد اللطيف البغدادى (ـ٦٢٩هـ)، وبخاصة كتابه عن شرح نقد الشعر لقدامة وكتابه الآخر «كشف الظلامة عن قدامة»[1].

لقد قدم ابن طباطبا وقدامة محاولتهما في الثلث الأول من القرن الرابع للهجرة. ومن المؤكد أن ازدواج المحاولة عند هذين الناقدين يشير إلى اتجاه عام، كما يشير إلى

(١) حاجى خليفة: **كشف الظنون** ١٤٩١/٢.

محاولات أخرى لتأصيل مفهوم نظرى للشعر. صحيح أنه لم يصل إلينا سوى كتابى ابن طباطبا وقدامة، ولكن كتب التراجم والفهارس تشير إلى كتابات مفقودة، تؤكد ازدهار محاولات التأصيل النظرى فى القرن الرابع، واستمرارها فيما خلفه من قرون. حسبى أن أشير ـ فى القرن الرابع ـ إلى تلك المحاولات التى قام بها أحمد بن سهل البلخى (ـ٣٢٢هـ) بكتابه عن «صناعة الشعر»، والمفجع البصرى (ـ٣٢٧هـ) فى «الترجمان فى الشعر»، وسنان بن ثابت بن قرة (ـ٣٣١هـ) برسالته عن «الفرق بين المترسل والشاعر»، وكتاب ابن مقسم (ـ٣٥٥هـ) «المدخل إلى علم الشعر»، وكتاب لمحمد بن الحسن بن يعقوب (ـ٣٥٥هـ) بالعنوان نفسه، مما يؤكد أهمية التأصيل النظرى للشعر فى هذا القرن. وهناك ـ فضلاً عن ذلك ـ لمحمد بن عمران المرزبانى (ـ٣٧٨هـ) «كتاب الشعر»، ولأبى الحسن العسكرى (ـ٣٨٢هـ) «صنعة الشعر»، وللحسين بن محمد الخالع (ـ ٣٨٨هـ) «صناعة الشعر»، وللحاتمى (ـ ٣٨٨هـ) «الهلباجة» و«الحالى والعاطل»، ولأحمد بن فارس (ـ٣٩٥هـ) كتاب «خضارة فى نعت الشعر». ولقد استمرت هذه المحاولات فى القرنين الخامس والسادس، وإن تضاءلت بالقياس إلى القرن الرابع، فألف محمد بن الحسين الفارسى (ـ٤٢١هـ) «كتاب الشعر»، كما ألف ابن الهيثم الفيلسوف (ـ٤٣٠هـ) «رسالة فى صناعة الشعر ممتزجة من اليونانى والعربى». ولقد ضاعت هذه الكتابات كما ضاع كتاب عبد اللّه الكفرطابى (ـ٥٠٣هـ) عن «نقد الشعر».

وأنا لا أحاول أن أقدم إحصاء، وإنما أشير ـ فحسب ـ إلى بعض ما يوجد فى «الفهرست» و«معجم الأدباء» و«كشف الظنون». وقيمة الإشارة تتمثل فى تأكيدها استمرار المحاولات التى نهض بجانب منها ابن طباطبا وقدامة، مما يعنى أن الكتابات النظرية عن الشعر ليست بالقلة التى نتصورها للوهلة الأولى، عندما نتأمل كتابات الآمدى والقاضى على بن عبد العزيز وأبى هلال العسكرى وأمثالهم فى القرن الرابع، أو كتابات ابن رشيق وابن سنان وعبد القاهر وأمثالهم فى القرن الخامس.

لقد طرحت قضية التأصيل النظرى للشعر بقوة فى القرن الرابع، وخلفت كتباً كثيرة وصلنا منها كتابا ابن طباطبا وقدامة فحسب، واستمرت القضية مطروحة

ومثارة، تسير فى تناسب مع ازدهار الشعر العربى، تزدهر بازدهاره وتشحب بشحوبه. ولكن الشئ اللافت للانتباه أن محاولات التأصيل النظرى للشعر ظلت مقترنة ـ فى الأغلب ـ بنقاد على صلة وثيقة بالثقافة الفلسفية. وبقدر ما يصح هذا بالنسبة إلى ابن طباطبا وقدامة فإنه يصح ـ بداهة ـ بالنسبة إلى أحمد بن سهل البلخي وسنان بن ثابت بن قرة، بحكم صلتهما المؤكدة تاريخياً بالفلسفة. وبقدر ما كان الناقد يزداد قرباً من مجالات الفكر الفلسفى كانت كتاباته تزداد عمقاً وأصالة.

ولاشك أن التأصيل النظرى للشعر كان يكتسب عمقاً مستمراً بالإفادة من الاطراد المتواصل فى محاولة الفلاسفة التوفيق بين أفكار اليونان عن الشعر وطبيعة الشعر العربى، ولقد طور ابن الهيثم ـ فى هذا المجال ـ محاولات الكندى والفارابى وابن سينا برسالته الضائعة عن صناعة الشعر «ممتزجة من اليونانى والعربى» ، وواصل ابن رشد هذه المحاولة حتى وصل بها إلى خاتمتها الطبيعية فى شرحه كتابى «الشعر» و«الخطابة» لأرسطو، أو فى شرحه «جمهورية أفلاطون». ولقد قدمت هذه المحاولة المتواصلة للفلاسفة مادة خصبة، أفاد منها حازم القرطاجنى فى القرن السابع، واستغلها فى متابعة التأصيل النظرى لمفهوم الشعر، فأعانته على الوصول إلى مفهوم متكامل، لا نجد له مثيلاً فى التراث النقدى.

وهناك تباعد زمنى يصل إلى حوالى ثلاثة قرون يفصل ما بين حازم وبين ابن طباطبا وقدامة. وقد كان هذا التباعد فى جانب حازم، لأنه أتاح له الاطلاع على ما لم يطلع عليه سلفاه اللذان سبقاه فى المحاولة، وأعنى إنجازات الفلاسفة والنقاد التطبيقيين الذين قدموا إنجازهم منذ النصف الثانى من القرن الرابع، كما أتاح له الاطلاع على إنجازات النقاد النظريين الذين كتبوا بعد قدامة بن جعفر. ومن المؤكد أن حازماً القرطاجنى كان يعرف قدامة جيداً، فقد ذكره ـ فى الأجزاء التى وصلت من «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» ـ غير مرة ذكراً ينطوى على إجلال وتقدير. صحيح أن حازماً يختط لنفسه منهجاً فى التأليف غير منهج قدامة، ولكنه ـ وهذا هو المهم ـ يتابع قدامة فى محاولة تأصيل مفهوم للشعر غير مفارق لفكرة «علم الشعر» التى سعى إليها قدامة فى القرن الرابع.

١ الأصول العامة لعلم البلاغة وصناعتها

يقع علم الشعر ـ عند حازم ـ في إطار دائرة أوسع، هي «صناعة البلاغة» أو «علم البلاغة» الذي يحتوي «صناعة الشعر والخطابة»[١]. ومصطلح العلم في هذا المقام ـ لا يفترق كثيراً عن مصطلح «الصناعة»؛ «فالعلم» هو الوعي النظري بالصفات الراسخة للموضوع، و«الصناعة هي العلم بكيفية العمل، أو الملكة التي يقتدر بها على استعمال موضوعات لغرض من الأغراض، يصدر عن البصيرة بحسب الإمكان». قد ينصرف مفهوم «الصناعة» إلى الجوانب العملية المتعلقة بكيفية العمل، بينما ينصرف مفهوم «العلم» إلى الأصول النظرية المتعلقة بإدراك الكليات، وبالتالي يرتبط العلم بالإدراك والتعقل والمعرفة الكلية المتصفة بالوحدة والتعميم، كما ترتبط الصناعة بالقواعد العملية المترتبة على الإدراك الكلي.

ولكن المصطلحين ـ رغم هذا التقابل ـ يتداخلان غير مرة في الاستخدام القديم؛ فيطلق «العلم» على إدراك المسائل وعلى المسائل نفسها وعلى الملكة الحاصلة عن هذا الإدراك، كما يوصف الاقتدار على استعمال الموضوعات بأنه «علم» و«صناعة» أو «صنعة» في آن. ولذلك يقول التهانوي: «وقد يذكر العلم في مقابلة

(١) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء / ١٩.

الصناعة و(قد) يعم إطلاقه على ملكة الإدراك بحيث يتناول العلوم النظرية والعملية»[1].

ومثل هذا التعميم والتخصيص في دلالة المصطلحين قائم عند حازم. على مستوى التخصيص ينصرف مصطلح «العلم» إلى الأصول النظرية، بينما ينصرف مصطلح «الصناعة» أو «الصنعة» إلى المزاولة العملية. وعلى هذا الأساس يتحدث حازم عن «القوى الصانعة» في عملية نظم الشعر، باعتبارها القوى «التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض، والتدرج من بعضها إلى بعض»[2]، بينما يتحدث عن «العلم» باعتباره مرادفاً للقوانين المصححة التي يمكن تدارسها [3]. وعلى مستوى التعميم يترادف مصطلح «صناعة البلاغة» مع مصطلح «علم البلاغة»، كما يترادف «علم الشعر» مع «صناعته» وهو ترادف يوحي بالازدواجية الكامنة في مفهوم العلم أو الصنعة عند حازم؛ بحيث يشير كلا المصطلحين إلى الأصول النظرية أو القوانين الكلية التي يتوسل بها الناقد في التحليل والتفسير والحكم، كما يشيران إلى القواعد العملية التي يتوسل بها الشاعر في النظم، ويصدر عنها في مزاولة الإبداع.

وبقدر ما يبرز هذا التداخل ازدواجية الفهم عند حازم، فإنه يبرز أمرين واضحين عنده، أولهما: هو تأكيده الدائم أنه لا يمكن للشاعر، أو البليغ بعامة، أن يبدع دون علم أو معرفة بالصناعة. وثانيهما: قناعته التامة بأن الناقد لا يمكن أن يكون ناقداً ما لم يجمع إلى جانب المعرفة بالقوانين الكلية جانب المعرفة بالأصول العملية للصنعة. وبمثل هذين الأمرين يلزم أن يكون العالم بالشعر شاعراً، كما أن يكون الشاعر عالماً في الوقت نفسه.

وإذا تجاوزنا تحديد مصطلح «العلم» أو «الصناعة» إلى الموضوع نفسه، قلنا إن موضوع «علم البلاغة» أو صناعتها «هو الأدب»، وبخاصة الشعر والخطابة. ولكن

(١) التهانوي: **كشاف اصطلاحات الفنون** ٤/ ١٠٥٥، وقارن **بالتعريفات** للجرجاني ١٣٨/ ١٣٥، **والمعجم الفلسفي** لجميل صليبا ١/ ٧٣٤ و٢ / ٩٩.

(٢) حازم: **المنهاج**/ ٤٣.

(٣) المرجع نفسه / ٢٦.

الشعر يحتل ـ فى هذا الجانب ـ أهمية لافتة تميزه عن الخطابة، لما يلعبه من دور متميز فى حياة الجماعة من ناحية، ولما ينفرد به من خصائص تشكيلية من ناحية أخرى. ومادام موضوع «علم البلاغة» هو الأدب، فمادته التى يتعامل معها هى الكلمات المنتظمة فى سياق متميز. والعلم ـ من هذه الناحية ـ يشترك مع علوم اللغة أو اللسان، ولكنه ينفرد عنها بصفة أو صفات تنبع من خصوصية مادته على مستوى التشكيل والتأثير. قد يشترك علم البلاغة مع علوم اللغة فى دراسة ظاهرة واحدة، هى الأدب الذى يتألف من كلمات، ولكن كيفية الدراسة وطرائقها مختلفة اختلافاً بيناً بين العلمين. إن علوم اللغة تقوم على مجموعة من الأسس المعيارية لا تفارق مفهوم الصواب والخطأ إلى مفهوم أو مفاهيم أخرى ذات محتوى متصل بالقيمة، وعلى العكس من ذلك علم البلاغة الذى يشغل بقضية القيمة التى تنطوى عليها اللغة الأدبية فى مستويات متعددة. ومن هنا يمكن أن نفترض ـ مع حازم ـ أن الجانب اللغوى فى علم البلاغة بمثابة «علم لسان كلى» يتميز عن العلوم اللغوية الجزئية ويتجاوزها، لأنه لا يهتم بجانب الصحة بقدر ما يهتم بجانب القيمة. ولذلك يقول حازم: «معرفة طرق التناسب فى المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشئ من علوم اللسان إلا بالعلم الكلى فى ذلك، وهو علم البلاغة، الذى تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع، فيعرف حال ما خفيت به طرق الاعتبارات من ذلك بحال ما وضحت به طرق الاعتبار، وتوجد طرقهم فى جميع ذلك تترامى إلى جهة واحدة من اعتياد ما يلائم واجتناب ما ينافر»[1]. ومحصلة هذه العبارات أن علم البلاغة علم يرتبط بطبيعة مادته، وهى لغة الأدب، وبالتالى فهو علم لسان. ولكن مادامت طبيعة المادة متميزة فى تركيبها ونظامها الدلالى، فإن علم البلاغة يغدو علم لسان كلى «تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع». ويمكن لدارس البلاغة ـ بالتأكيد ـ أن يفيد من علوم اللغة، أو علم اللسان الجزئى، لكنه يتجاوز هذه الإفادة إلى مستويات أكثر خصوصية وتميزاً، ذلك لأن صناعة البلاغة لا يليق بها ـ ما دامت تهتم بجانب القيمة ـ أن تخرج إلى محض صناعات اللسان الجزئية، التى

(١) حازم: المنهاج/ ٢٢٦ ـ ٢٢٧.

تنحصر فى مستوى الصحة اللغوية بمعناها الضيق، وإنما عليها ـ أى صناعة البلاغة ـ أن تدور حول قوانين كلية.

صحيح أن مادة علم البلاغة هي الألفاظ، ولكن الألفاظ فى هذا العلم أجزاء فاعلة فى سياق، ينطوى على قيمة، ويحتوى إطاراً من العلاقات المتجاوبة. ولذلك فإن موضوع العلم يدور حول جوانب أربعة، يتشكل منها ما يمكن أن نسميه بالعملية الأدبية فى مجملها. هذه الجوانب هى؛ العالم، والمبدع، والعمل الأدبى، والمتلقى. وهى جوانب لا يقف كل منها فى عزلة عن الآخر، بل تقوم بينها علاقات، محورها العمل الأدبى بعلاقاته اللغوية المتميزة. يقول حازم: «يكون النظر فى صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية فى نفسه، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيأته ودلالته، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنية فى أنفسها ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة هيأتها ودلالتها على ما خارج الذهن، ومن جهة ما تكون عليه فى أنفسها الأشياء التى تلك المعانى الذهنية صور لها وأمثلة دالة عليها، ومن جهة مواقع تلك الأشياء من النفوس»(١).

إن ألفاظ الأدب هى محور الدراسة البلاغية، ولكن الألفاظ ـ فيما يؤكد حازم ـ تترابط فى علاقات؛ تكشف عن تكامل عناصر العمل الأدبى، وتكشف عن الأبعاد الإدراكية للعمل، على مستوى علاقة المبدع بالعالم؛ وعن أبعاد التأثير على مستوى علاقة العمل بالمتلقى. ومن هنا يكتسب علم البلاغة صفة «الكلية»، فيتجاوز محض الدراسات اللسانية الجزئية إلى آفاق أكثر شمولاً، تنطوى على إدراك الفاعلية المتبادلة بين الجوانب الأربعة للعملية الأدبية، كما تنطوى على إدراك كل جانب من هذه الجوانب على حدة.

ويقودنا هذا الفهم إلى تمييز مهم بين «علم البلاغة» كما يفهمه حازم و«البلاغة» بمعناها الذى ثبت فى شروح التلخيص بفضل السكاكى. «علم البلاغة»

(١) المنهاج / ١٧.

عند حازم أقرب إلى ما نسميه ـ في عصرنا الحاضر ـ بالنقد الأدبي، من حيث شمول العمل وتعدد جوانبه، أما «البلاغة» عند أتباع السكاكي فتنصرف إلى المعنى الجزئي الذي ينفر منه حازم، فالبلاغة ـ عند أتباع السكاكي ـ متصلة بالاحتراز عن الخطأ في تأدية المعنى المراد، وتمييز الكلام الفصيح عن غيره، ومن خلال علوم ثلاثة، هي: «المعاني» الذي تُعرف به أحوال اللفظ في مطابقته لمقتضى الحال، و«البيان» الذي يُعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الأدلة عليه، و«البديع» الذي تُعرف به وجوه تحسين الكلام، بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة [١]. أما علم البلاغة عند حازم فذو خصائص أكثر شمولاً، من حيث تركيزه على جانب القيمة، عبر مستويات ثلاثة يتصل أولها بمهمة العمل الأدبي، ويتصل ثانيها بماهية العمل الأدبي، ويتصل ثالثها بمبحث الأداة تأسيساً على فهم المهمة والماهية، وذلك كله دون تجاهل للتفاعل الوثيق بين العمل الأدبي والعالم والمبدع والمتلقي على السواء.

وبقدر ما يبرز هذا الشمول في «علم البلاغة» عند حازم إمكان وصف العلم بالكلية، يبرز ـ أيضاً ـ صلة هذا العلم بالفلسفة والحكمة. لنقل إن شمول علم البلاغة يجعله يتجاوز علوم اللسان الجزئية، لكن هذا الشمول لن يتحقق ما لم يتوافر لدى «عالم» البلاغة ـ أو «الناقد» ـ بلغتنا المعاصرة ـ تصورات كلية عن العالم باعتباره مصدر الإبداع، وعن المبدع باعتباره الفاعل الخلاق في عملية الإبداع، ناهيك عن العمل والمتلقي. ولابد أن تنطوي هذه التصورات الكلية على مقولات ذات محتوى وجودي (أنطولوجي) ومعرفي عن «الأشياء الموجودة في الأعيان» وعن علاقات «الصور الذهنية» بهذه الأشياء الموجودة في الأعيان. وتجرنا هذه المقولات إلى ضرورة الوعي بسيكولوجية الإبداع وسيكولوجية التلقي على السواء، وأهم من ذلك كله إدراك مغزى العملية الأدبية وآثارها الناجمة بالنسبة إلى المبدع والمتلقي، وعلاقة هذه الآثار بمغزى الحياة نفسها وعلتها. ولا يمكن ـ عند هذا المستوى ـ الاقتصار

---

(١) القزويني: **الإيضاح/** ١٢ ـ ٢١٢ـ ٤٣٤، وقارن بالمظفر العلوي: **نضرة الإغريض/** ١٧ـ ١٩، **والتعريفات/** ٣٩، **وكشاف اصطلاحات الفنون** ١/ ١٣٨ـ ١٤٠.

على صناعات اللسان الجزئية بل تجاوزها إلى إطار فلسفى أشمل، يفيد فيه العلم من الفلسفة إفادة واضحة. وهذا طبيعى، لأن الفلسفة هى أكثر العلوم كلية وشمولاً، فموضوعاتها ذات صلة بالجوانب الأساسية فى العملية الأدبية. ولعلى فى حاجة إلى القول بأن الفلسفة بمعناها القديم كانت تمتد لتشمل باهتمامها كل محيط الخبرة الإنسانية، ابتداء من أرقى أشكال الميتافيزيقا وانتهاء بأدنى أشكال الفيزيقا. إن الفلسفة - بهذا المعنى - تمنح علم البلاغة أساساً للشمول، وتجعل العلم جديراً بصفة «الكلية» مادامت الفلسفة تعضده بتصوراتها التى تغدو عوناً على تكامل الدرس البلاغى، على مستوى الوعى بالموضوع وعلى مستوى كيفية معالجة الموضوع فى آن. ولذلك أدرك حازم أن إقامة علم البلاغة تغدو مستحيلة ما لم تعتمد على الفلسفة.

إن الاعتماد على الفلسفة عنده يعنى تجاوز الجزئية والوصول إلى أفق أكثر رحابة وتماسكاً فى آن، وعندئذ يصبح علم البلاغة قادراً على صياغة قوانين كلية، ذات قدرة على التحليل والتفسير والتقييم. ومادامت هذه القوانين قد وضعت «بحسب ماشهدت به أصول علوم جليلة» فإنها تغدو قادرة على «تمييز الصريح المحض من الزائف المبهرج فى كل مذهب من مذاهب اللسان ومأخذ من مآخذ البيان»[1]. ومادام علم البلاغة «منشأ على أصول منطقية وآراء فلسفية»[2]، فإن قوانينه تكتسب صفة التماسك فى نظامها العقلى، وتكتسب صفة المرونة فى عملية التقييم، فتتجاوز المستوى الجامد للعلوم اللغوية إلى آفاق راقية يتطلع إليها كل من «طمحت به همته إلى مرقاة البلاغة المعضودة بالأصول المنطقية والحكمية» دون أن يهبط بها «إلى حضيض صناعات اللسان الجزئية المبنية أكثر آرائها على شفا جرف هاو»[3].

(١) المنهاج / ٢٥٩.

(٢) المرجع نفسه / ٢٤٤.

(٣) المرجع نفسه / ٣٢١.

ولكن إذا كان علم البلاغة ـ بهذا المعنى ـ ذا صلة وثيقة بالفلسفة، فإن هذه الصلة لا تعنى اتحاداً بين الاثنين أو تطابقاً فى طبيعة القوانين. إن علم البلاغة، وإن أفاد من الفلسفة، يتميز عنها بخصوصية مادته وخصوصية قوانينه. خصوصية المادة تجرنا إلى الانفعالات الإنسانية المصاحبة للغة الأدب، كما تجرنا إلى تميز بنائها الدلالى والنحوى تميزاً يتصل بوظيفتها النوعية. أما خصوصية القوانين فتلفتنا إلى صفة المرونة التى ينطوى عليها جانب المعيارية فى البلاغة، من حيث صلته بأوضاع غير ثابتة لا تفارق فاعلية السياق الأدبى، وذلك جانب يتكشف فى عبارات حازم التى تؤكد أن «أكثر ما يستحسن ويستقبح فى علم البلاغة له اعتبارات شتى بحسب المواضع. فقد يحسن فى موضع ما يقبح فى موضع ويقبح فى موضع ما يحسن فى موضع، ولا يقف الإنسان على تلك المواضع إلا بطول المزاولة. ولا يشرف الإنسان على جمل من تلك المواضع يمكنه أن يستنبط بها أحكام ما سواها إلا بكثرة الفحص والتنقيب عما يجب اعتماده فى جميع أحوال الصناعة من إيثار ما يجب أن يؤثر وترجيح ما يجب أن يرجح بالنظر إلى الشئ فى نفسه أو النظر إلى ما يقترن به أو إلى ما هو خارج عن ذلك مما تقدم التعريف به»[1]. ويؤكد حازم هذه الخاصية ـ مرة أخرى ـ عندما يقول: «وجوه النظر فى ما يحسن ويقبح فى هذه الصنعة لا تحصى كثرة. وكل ما يستحسن ويستقبح فإن له اعتبارات شتى بحسب المواضع وما يليق بواحد واحد منها». «وبحسب الأغراض والأحوال وتباين المقاصد فى جميع ذلك تتشعب طرق الاعتبار فى هذه الصناعة إلى ما يعز حصره»[2]. وفى هذين النصين ما يؤكد ارتباط جانب القيمة فى «علم البلاغة» بفاعلية السياق الأدبى من حيث خصائصه التشكيلية المرتبطة بماهية الأدب من ناحية، ومن حيث توافق هذه الخصائص مع جانب وظيفى غير منفصل عن مهمة الأدب من ناحية ثانية. كلتا الناحيتين تنفى عن قوانين البلاغة صفات الثبات التى تتميز بها القوانين الفلسفية أو الأصول المنطقية.

---

(١) المنهاج / ٨٨.

(٢) المرجع السابق / ١٠٤.

٢ أهمية علم الشعر

إنّ هذه الأصول التى تشكل المهاد النظرى لعلم البلاغة أو صناعتها تشكل المهاد النظرى لعلم الشعر. قد نقول إن علم البلاغة عام وعلم الشعر خاص، لكن حازماً مشغول بعلم الشعر أكثر من أى شئ آخر. بل الأدق أن نقول إن حازماً يعالج علم البلاغة من زاوية الشعر على وجه التخصيص أو التحديد، فهو فى كل ما تعرض له فى كتابه «منهاج البلغاء» ، أو على الأقل ما وصلنا من الكتاب، مهتم كل الاهتمام بالشعر، بل إنه عندما يتجاوز الشعر إلى الخطابة، فإنما يفعل ذلك لمزيد من تحديد ماهية الشعر ومهمته وأداته على السواء. ويؤكد هذه العناية بعلم الشعر أن الحاجة إلى تأصيله ماسة، خاصة بعد أن اختلت الطباع، وخملت القدرة على الاجتهاد والابتكار منذ القرن الخامس للهجرة ـ فيما يرى حازم، ويزيد من هذه الحاجة «تحسين كل من المدعين صناعة الشعر ظنه أنه لا يحتاج فى الشعر إلى أكثر من الطبع، وبنيته على أن كل كلام مقفى موزون شعر، جهالة منه أن الطباع قد تداخلها من الاختلال والفساد أضعاف ما تداخل الألسنة من اللحن، فهى تستجيد الغث وتستغث الجيد من الكلام ما لم تقمع بردها إلى اعتبار الكلام بالقوانين البلاغية، فيعلم بذلك ما يحسن ومالا يحسن»[١].

---

(١) المنهاج/ ٢٦.

ويؤمن حازم أن الطبع أمر لازم للشعر، ولكن الشعر ليس مجرد طبع فحسب وإنما هو معرفة بمجموعة من القوانين الأساسية تشكل ما يسمى العلم بالشعر. كأن للعلم بالشعر جانبين متداخلين: جانب فطرى مرتبط بالحساسية التلقائية التى يتميز بها الشاعر، والتى تمكنه من إدراك ما لا يدركه الآخرون، وجانب آخر مرتبط بالتعليم واتباع الأصول المتعارف عليها. وبدون هذين الجانبين يغدو العلم بالشعر مستحيلاً. وتداخل هذين الجانبين يعنى أن جانب التعليم يمكن أن يصحح جانب الطبع، كما أن جانب الطبع يمكن أن يرشد خطى التعليم. وبتفاعل هذين الجانبين أو بوجودهما معاً، يغدو العلم بالشعر ممكناً، ويتخلق شعراء فحول فى مرتبة المتنبى الذى يعجب به حازم كل الإعجاب. ولا شك أن الطباع ـ عند حازم ـ أحوج إلى التقويم والتعليم من الألسنة؛ إذ لم تكن العرب تستغنى بصحة طباعها وجودة أفكارها عن تسديد طباعها وتقويمها باعتبار معانى الكلام بالقوانين المصححة فى ذلك: «وقد نقل الرواة من ذلك الشئ الكثير لكنه مفرق فى الكتب. ولو تتبعه متتبع متمكن من الكتب الواقع فيها ذلك لاستخرج منه علماً كثيراً موافقاً للقوانين التى وضعها البلغاء فى هذه الصناعة»[1].

ويرى حازم أن الشعر لا يمكن أن يعود إليه ازدهاره بعد وفاة أبى العلاء إلا بتأكيد جانب القيمة. وتأكيد جانب القيمة يعنى وضع «منهاج» يهدى عملية التذوق والتحليل والتفسير، وبالتالى التقييم، على مستوى المتلقى، ووضع «سراج» يضيء عملية التعلم على مستوى الإبداع، فيكشف عن مغزى الشعر وجدواه فى حياة الفرد والجماعة. ومعنى ذلك أن العملية الشعرية على مستوى الإبداع والتلقى لا يمكن أن تتحرك صوب اتجاهات راقية إلا بقوانين تصحح اختلال الطباع للمتلقين والمبدعين. وعندما تتجمع القوانين وتنظم، فإنها تشكل المفهوم المتكامل الذى يفيد فى التعليم والإرشاد «إلى كيفيات المبانى التى يجب أن يوضع عليها الكلام، ويفيد فى التعريف بأنحاء التصرف المستحسن والتنبيه على الجهات التى منها يدخل الخلل ويقع الفساد»، وبذلك يوجد الناقد البصير والشاعر الفحل على السواء.

(١) المنهاج/ ٢٦.

لقد كان القدماء يؤمنون بجدوى التعليم، بدليل أننا لا نجد شاعراً مجيداً منهم إلا وقد لزم شاعراً آخر مدة طويلة، وتعلم منه قوانين النظم وأفاد عنه الدربة «فقد كان كُثّير يأخذ الشعر عن جميل، وأخذه جميل عن هدبة بن خشرم، وأخذه هدبة عن بشر بن أبى خازم. وكان الحطيئة قد أخذ علم الشعر عن زهير، وأخذه زهير عن أوس بن حجر، وكذلك جميع الشعراء العرب المجيدين المشهورين. فإذا كان أهل ذلك الزمان قد احتاجوا إلى التعلم الطويل فما ظنك بأهل هذا الزمان، بل أية نسبة بين الفريقين فى ذلك؟»[1]. ولن ينهض الشعر من عثرته ـ فى رأى حازم ـ إلا بالعودة إلى التعلم مرة أخرى، فالتعلم ينفى خلل الطباع، ويبعث تقليداً قديماً أصيلاً، حافظ عليه الفحول من الشعراء، فكان لشعرهم خصائصه التى فرضت نفسها على كل من جاء بعدهم.

ولا تعنى هذه الفكرة متابعة القدماء حرفياً، بل تعنى محاولة فهم أسباب نجاحهم، وسر قوتهم، وتعلم أسرار الصنعة التى ينطوى عليها شعرهم. وإذا وصل الشاعر المحدث ـ فى رأى حازم ـ إلى فهم أسباب نجاح القدماء ومعرفة أسرار صنعتهم، استطاع أن يرتفع بقامته إلى قامتهم، بل أن ينافسهم، بعد أن يصل إلى «أبكار أفكار رخيم لفظها»:

تزرى بحسان وحسن مديحه ... فى الحارث الجفنى وابن الأيهم
وتغادر الشعراء تنشد بعدها ... كم غادر الشعراء من متردم[2]

ولاشك عند حازم فى أن من يريد أن يزرى بحسان لابد أن يتعلم منه أسرار صنعته أولاً، فلا يثق بطبعه الغفل، ولا بقدرته التلقائية على النظم، بل يصحح طبعه بمعرفة أصول الصنعة، ويعمق قدرته بتعلم قوانين العلم بالشعر.

وقد يكون فى الحل الذى يواجه به حازم ضعف الشعر فى عصره ما يؤكد التقاليد بمعناها السلبى، لأن القضية ليست منافسة القدماء فى براعة النظم، بل

(١) حازم: **المنهاج**/ ٢٧.
(٢) حازم: **قصائد ومقطعات** / ١٩٧.

التعبير عن واقع مختلف، وصياغة مواقف متميزة تجاهه. إلا أن هذا الحل ينطوى على جانب إيجابى مهم، يسند حركات الإحياء والبعث بوجه عام، خاصة عندما تكون هذه الحركات مرتبطة بمواجهة الواقع المتخلف لخطر أجنبى، يكتسح فى طريقه الماضى والحاضر على السواء. وعلى هذا الأساس يمكن أن نقول إن العودة إلى تأكيد فكرة التقاليد ليست مرتبطة عند حازم بمقاومة تيار شعرى متقدم، كما حدث عند لغويى القرن الثانى مثلاً، أو عند ناقد محافظ مثل الآمدى، وإنما هى مرتبطة بالحرص على إحياء ماض شعرى مجيد لمواجهة حاضر شعرى متخلف. وفى هذا الإطار تبدو فكرة التعليم نفسها مرتبطة بمقولة أشمل، تظهر فى فكر حازم النقدى بوجه عام، وتظهر فى شعر حازم بوجه خاص.

إن تأكيد فكرة التعليم فى الشعر وربطها بمفهوم متميز للتقاليد لا يفارق، عند حازم، الوعى بضرورة نفى وضع متأزم فى الشعر والحياة على السواء؛ لقد كان حازم يعى أنه يعيش فى مرحلة تنحسر عنها الحضارة العربية، ويتساقط فيها مجد الإسلام؛ فى أنحاء متعددة، أهمها الأندلس الذى اغترب حازم بضياعه[1]، ولا سبيل عند حازم لمواجهة الانحسار والسقوط فى الحاضر، إلا بالعودة إلى نقيضهما فى الماضى، وبالتالى تأكيد الأمجاد القديمة، التى صاحبت انتصار العرب وفتوحهم وقوتهم، وصاحبت ازدهار الشعر وفتوته، فى آن. وبمثل هذا الوعى كان حازم الشاعر يربط الحاضر بالماضى على نحو لافت للانتباه، كما كان يحاول إعادة صور الماضى المزدهر، وتأكيد صور الفاتحين، لتخايل أذهان أولى الأمر، فى الإمارة القوية الباقية فى الشمال الأفريقى، كى يسترجعوا المجد العربى القديم، ويستعيدوا ما سقط من الأندلس. وبمثل هذا الوعى ـ أيضاً ـ كان حازم الناقد يؤكد ـ كما سأوضح فيما بعد ـ صلة الشعر بالتاريخ، واستغلال الشاعر أحداثه كى يبث القوة فى الجماعة، ويمدها بحكمة الأجداد.

---

(١) يعبر حازم فى شعره عن هذا الاغتراب بقوله؛ (ديوانه / ٦٢) :

إن ثواء المرء فى أوطانه عز، وما الغربة إلا كالنوى
وقلما بان امرؤ عن أوطانه إلا وبان الصبر عنه ونأى

وفى إطار هذه المقولة الشاملة تتأكد فكرة التعليم عند حازم، وتتزايد قناعته بأن مواجهة الخلل فى الطباع والأذواق لا يمكن أن يتحقق إلا بتأكيد ضرورة التعليم، وتأكيد قيمة «العلم» بالنسبة إلى الشاعر وإلى الناقد والمتذوق على السواء. ولذلك يقول: «وإنما احتجت إلى الفرق بين المواد المستحسنة فى الشعر والمستقبحة وترديد القول فى إيضاح الجهات التى تقبح، وإلى ذكر غلط أكثر الناس فى هذه الصناعة لأرشد من لعل كلامى يحل منه محل القبول من الناظرين فى هذه الصناعة إلى اقتباس القوانين الصحيحة فى هذه الصناعة، وأزع كل ذى حجر عما يتعب به فكره ويصم شعره»[1].

لقد كان قدامة بن جعفر يعانى من فوضى الأحكام النقدية، أما حازم القرطاجنى فإنه يعانى من فوضى القيم واضطرابها المصاحب لسقوط الحضارة وانهيار الجماعة، وهى معاناة مرتبطة بوضع أكثر تعقيداً من الوضع الذى عاناه قدامة. ولقد كان قدامة يؤلف كتابه فى فترة ازدهار لم تكن قائمة فى عصر حازم على مستويات عدة. وبالتالى كانت مشكلة قدامة، فى نقد الشعر، هى تحديد علم يضبط خطى الازدهار، ويكشف عن عناصر القيمة الثابتة فى كل شعر أصيل. أما حازم فكان عليه أن يواجه الإحساس العام بهوان الشعر، وقلة جدواه، فى مجتمع ينهار كل مافيه من أصالة، ويذبل فيه كل غض من إنجاز الماضى، وكان على حازم ـ أيضاً ـ أن ينفى صفة الشعر عن كثير من منظومات عصره، فى حالة من الوعى، أدرك معها أن تصحيح وضع الشعر يعنى تصحيح وضع المجتمع فى جانب مهم من جوانبه. ولا غرابة فى ذلك؛ فالشعر، عند حازم، ليس بالشئ الهين، وإنما هو وسيلة بالغة الأثر فى استثارة «الأفعال الجمهورية أو كفكفتها بالإقناعات والتخاييل المستعملة فيه»[2] ولا سبيل إلى تصحيح الشعر إلا بإقامة العلم الذى يواجه اختلاط القيم واضطرابها. وفى هذا المجال يؤكد حازم أن افتقاد مفهوم متكامل للشعر يعنى غياب العلم به، وغياب العلم يؤدى إلى تفاقم حالة الجدب وبالتالى هوان الشعر والشعراء، وافتقاد المجتمع وسيلة مهمة من وسائل تطوير الحياة.

(١) المنهاج / ٢٨.

(٢) المرجع نفسه / ٤١.

٣ الأصول العربية واليونانية

ولكن كيف يمكن إقامة علم الشعر؟ إن الأمر يغدو ممكناً وقابلاً للتحقق ـ عند حازم ـ بالجمع بين الفلسفة والإنجازات النقدية العربية السابقة. وعند هذا المستوى تبدو صورة الجهد الأرسطى وهى تخايل حازماً بقوة. لقد اطلع حازم على شروح الفارابى وابن سينا لكتاب الشعر الأرسطى ـ ولست أدرى لماذا لم يشر إلى ابن رشد الذى لا أشك فى اطلاعه على كتاباته، فنحن نعرف من سيرة حازم أن أستاذه أبا على الشلوبين (٥٦٢ ـ ٦٤٥ هـ) تتلمذ على ابن رشد وابن زهر معاً ـ وفهم منهما أن أرسطو حاول أن يقيم علماً للشعر اليونانى بخاصة، وعلماً للشعر المطلق بعامة، كما فهم أن أرسطو «لو وجد... فى شعر اليونانيين ما يوجد فى شعر العرب من كثير الحكم والأمثال، والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع فى فنون الكلام لفظاً ومعنى، وتبحرهم فى أصناف المعانى وحسن تصرفهم فى وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفى أحكام معانيها واقتراناتها ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقوال المخيلة كيف شاءوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية»[١]. ولقد وصل كتاب أرسطو فى الشعر إلى العرب ناقصاً، ولذلك حاول الفارابى إكمال النقص، كما حاول ابن سينا المضى فى المحاولة قدماً،

(١) المنهاج/٦٩.

وأشار إلى طموحه بقوله فى ختام شرحه: «هذا هو تلخيص القدر الذى وجد فى هذه البلاد من كتاب الشعر للمعلم الأول. وقد بقي منه شطر صالح. ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع فى علم الشعر المطلق وفى علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان، كلاماً شديد التحصيل والتفصيل»[١]. ومن المؤكد أن ابن الهيثم مضى هو الآخر فى الطريق نفسه، ولكن محاولة ابن الهيثم لم تصل إلينا. المهم أن حازماً القرطاجنى يأخذ على عاتقه إكمال المهمة، فيقول ـ معقباً على كلام ابن سينا ـ : «وقد ذكرت فى هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبو على بن سينا»[٢]. وذلك قول يؤكد رغبة حازم فى إعادة فتح باب الاجتهاد مرة أخرى، ومحاولة ابتداع «علم الشعر المطلق» مفيداً من التراث اليونانى ومن التراث العربى لمواجهة الوضع المتأزم الذى شعر حازم بآثاره الضارة فى عصره.

ومن الواضح أن هذه الرغبة التى اشتعلت داخل حازم كانت تواجه مصاعب جمة. ولم يكن من قبيل المصادفة أن نسمع عن خلافات كثيرة بين حازم ومعاصريه. ومن الواضح أن أوضاع حازم الشخصية لم تكن مستقرة تماماً، فضلاً عن أن الميل إلى الحكمة والفلسفة، بوجه عام، كان يواجه تياراً معادياً فى الحياة الثقافية بعامة، وفى الحياة الأدبية بخاصة[٣]. ومع ذلك مضى حازم فى المحاولة، وأدرك أنه قد يترك أشياء مهمة، وأن عليه أن يلتزم الإجمال دون التفصيل، ولكن الأهم أن يمضى فى المحاولة بكل ما يستطيع من جهد وسرعة. يقول: «وقد تركت... أشياء لم يمكن الكلام فيها لكون بعض أغراض النفس تحث على الانحفاز فى التأليف وتعجيل الإتمام، ولأن استقصاء القول فى هذه الصناعة محوج إلى إطالة تتخون أزمنة الناظر»[٤].

---

(١) ابن سينا: فن الشعر/ ١٩٨، والنص فى المنهاج/ ٦٩.

(٢) المنهاج/٧٠.

(٣) راجع ابن الأثير: المثل السائر ٣/٢ ـ ٦، وقارن بجولد تسيهر: موقف أهل السنة القدماء إزاء علوم الأوائل، التراث اليونانى فى الحضارة الإسلامية/ ١٣٢ ـ ١٧٢.

(٤) المنهاج/ ٧٠.

إن الحث الداخلى على الانحفاز فى التأليف والرغبة فى تعجيل الإتمام له يمكن أن تكون مرتبطة بحدة الإحساس بالأزمة التى يعانيها الشعر ويعانيها المجتمع معاً، وهى حدة يلزمها الإجمال دون التفصيل. وما دامت أوقات التجلى والنظر لا تنفسح للاستقصاء فيجب «أن تناط العناية منها بالمتأكد فالمتأكد»[1]. ولعل فى ذلك ما يتناسب مع الشواغل المتعددة، ومع الاندفاع فى العمل على السواء. وهناك ما يبرر ذلك منهجياً، خاصة عندما يقول حازم وهو يتحدث عن الغموض فى الشعر: «ولهذه الجملة تفصيل طويل لا يمكن أن نتقصاه بالتمثيل في وجه... إن بعض الشواغل ومراعاة ما اعتمدته فى هذا الكتاب من الاكتفاء فى كل باب منه بالإجمال دون التفصيل وباللمحة الدالة عن الجملة الشارحة يمنعان من الزيادة على القسط الواجب فيه بحسب ما اعتمدته»[2].

إن رغبة حازم فى إنجاز عمله بأسرع ما يمكن تشى ببعض ما كان يؤرقه، وتكشف عن حدة رغبته فى إنهاء الوضع المتأزم الذى يعانيه الشعر. وبغض النظر عن موافقتنا على نظرة حازم وتصوره لإمكان حل الأزمة، فمن المهم أن نلاحظ أن الاقتصار على الإجمال دون التفصيل لا يعنى خللاً منهجياً بأى حال. إن من يفهم المجمل حق الفهم يقدر على حل معضلات كثيرة وينتهى بذاته إلى التفاصيل، فمن كان له ذهن ـ فيما يقول حازم ـ يتمكن به من أن يفصل ما أُجمل ويفرع ما أصل[3]، «فيجعل الناظر وجه النظر والعمل فى ما لم أذكره بحسب الأمر فيما ذكرته»[4]، وذلك أمر طبيعى، إذ «لا يخفى على من له أدنى نظر فى هذه الصناعة أن ذلك محوج إلى إطالة كثيرة، وكل ما أدى إلى ذلك فإنما أشرنا إليه بقوانين كلية، يعرف بها أحوال الجزئيات من كانت له معرفة بكيفية الانتقالات من الحكم فى بعض الأشياء إلى الحكم به فى بعض، إذا كان المنتقل إليه مما يشتمل عليه

---

(١) المنهاج / ٢٧٣.

(٢) المرجع نفسه / ١٧٦.

(٣) المرجع نفسه / ٣٧.

(٤) المرجع نفسه / ١٧٦.

المنتقل منه، أو كانا مشتركين فى علة الحكم، أو كانا متماثلين أو متناسبين أو متشابهين. فإنه يحكم للشئ بمثل حكم مماثله، وبمناسب حكم مناسبه، وبمشابه حكم مشابهه، وكذلك بمضاد حكم مضاده. فعلى هذه الأنحاء يجب أن تكون نقلة الناظر فى هذه الصناعة مما ذكرناه إلى ما لم نذكره»[1]. والقاعدة الأساسية فى ذلك كله ترجع إلى ما يقوله حازم من أنه «يجب أن يقتصر فى التأليف من هذه الصناعة على ظواهرها ومتوسطاتها، ويمسك عن كثير من خفاياها ودقائقها، لأن مرام استقصائها عسير جداً، مضطر إلى الإطالة الكثيرة، ولأن هذه القوانين الظاهرة والمتوسطة أيضاً، من فهمها وأحكم تصورها وعرفها حق معرفتها أمكنه أن يصير منها إلى خفايا هذه الصنعة ودقائقها، ويعلم كيف الحكم فيها تشعب من فروعها فيحصل له جميع الصنعة أو أكثرها بطريق مختصر»[2]. والإجمال من هذه الزاوية قرين القوانين الكلية التى تترك سبيلاً إلى الذوق الفردى للناقد بعد علمه بالأصول المجملة لعلم الشعر. وأحسب أن صفة الكلية فى القوانين تحرر الناقد فى الحركة نسبياً، وتميز العلم بالشعر عن البلاغة بمعناها الجامد فى شروح التلخيص.

---

(١) المنهاج / ٣٥٣.

(٢) المرجع نفسه / ٧٠.

٤ المقولات الأساسية للعلم بالشعر

يمكن إقامة علم الشعر ــ إذن ــ بالجمع بين الأصول العربية واليونانية، ومراعاة الإجمال فى القوانين دون التفصيل فى الأحكام. ولكن أهم من ذلك كله عدم التباعد عن الشعر نفسه، وبالتالى الحرص على صياغة القوانين بطريقة غير مفارقة لطبيعة مادة العلم وخصوصياتها، فقوانين الشئ وأصوله لابد أن تؤخذ من الشئ نفسه، وإلا كانت مجافية لطبيعته؛ وتلك خطوة منهجية لا سبيل إلى تجاهلها فى إقامة قوانين العلم. وفى هذا المجال يقول حازم: «لا معرج على ما يقوله فى الشئ من لا يعرفه، ولا التفات إلى رأيه فيه، فإنما يطلب الشئ من أهله، وإنما يقبل رأى المرء فيما يعرفه»[1] ولا يجعل هذا القول ناقد الشعر من قبيل الحكم الذى ترضى حكومته فى كل حال، وإنما يجعل ناقد الشعر «عالماً» بمادة علمه، يصوغ قوانين غير مجافية لطبيعة مادة العلم، وبالتالى يكتسب حكمه النقدى صفة الصلابة، ويكتسب علمه بالشعر صفة الأصالة. وهذا أمر طبيعى؛ فلابد من التمييز فى المعرفة، وتخصيص العلم بمنهج متميز تميز المادة أو الموضوع الذى يعالجه. لنقل ــ مع حازم ــ إن «الواجب أن يقتصر بالأشياء على ما هى خاصة به، وألا يخلط فن بفن بل يستعمل فى كل صناعة ما يخصها ويليق بها، ولا يشاب بها ما ليس منها» [2]. وذلك قول ينطبق

(١) المنهاج/ ٨٦.
(٢) المرجع نفسه / ١٩٢ .

على الشعر كما ينطبق على العلم به، ويؤكد تميز نقد الشعر فى ظل مبدأ عام مؤداه أن «من يريد أن يستنبط قوانين هذه الصناعة (الشعر) من صناعة أخرى لعله لا يحسنها بله هذه، وذلك غير ممكن، فإنما يستنبط الشئ من معدنه ويطلب فى مظنته»[1]. ومحصلة مثل هذه النصوص المهمة أن الخطوة المنهجية الأولى لإقامة العلم هى تأمل مادته، والخروج من هذا التأمل بمجموعة من القوانين الكلية، تحدد مفهوماً متكاملاً للشعر، يرشد عملية الإبداع، ويهدى خطى عملية التذوق. على مستوى الإبداع، يقدم العلم للشاعر القوانين المصححة للنظم الشعرى، لأنه لا يمكن قيام نظم أصيل دون علم أو تعلم، وعلى مستوى التذوق يعطى العلم بالشعر القوانين التى تمكن المتلقى من التمييز بين الشعر الجيد والنظم الردئ.

إن المفهوم الذى يخرج به المرء على هذا النحو، والذى لا يفارق العلم بالشعر، بالمعنى الصحيح للعلم، مفهوم كلى يتعالى على أطر الزمان والمكان، أعنى أن له صفات الثبات النسبى، ما دام مرتبطاً بجوهر الشعر نفسه، ويهدف إلى إقامة «علم الشعر المطلق». ولذلك يقول حازم: «ولا يعتبر الكلام بالنسبة إلى قائل ولا زمان البتة. وإنما يعتبر بحسب ما هو عليه فى نفسه من استيفاء شروط البلاغة والفصاحة بحسب ما وقع فيه، أو استيفاء أكثرها أو وقوع أقلها فيه أو عدمها بالجملة منه، ووجود نقائضها أو أكثر، فبهذا النحو يصح الاعتبار»[2]. كما يؤكد حازم موقفاً متميزاً من قضية الخصومة بين القدماء والمحدثين فيقول: «فأمّا من يذهب إلى تفضيل المتقدمين على المتأخرين بمجرد تقدم الزمان فليس ممن تجب مخاطبته فى هذه الصناعة. لأنه قد يتأخر أهل زمان عن أهل زمان ثم يكونون أشعر منهم لكون زمانهم يحوش عليهم من أقناص المعانى بسفوره لهم عن أشياء لم تكن فى الزمان الأول، ولتوفر البواعث فيه على القول وتفرغ الناس له... وقد وقعت فى المفاضلة بين الشعراء أقوال لا يعتد بها وآراء لا يحسن اشتغال بذكرها والرد عليها عما هو أهم من ذلك. فإن تلك الآراء أظهر فساداً لمن له أدنى معرفة بهذه الصناعة من أن يحتاج فى ذلك إلى تكلف حجة أو استدلال. وإنما الرأى الصحيح الذى عليه المعول أن للشعر اعتبارات فى الأزمنة

---

(١) المنهاج/١٠٣

(٢) المرجع نفسه/٢٦٥.

والأمكنة والأحوال، فلا يجب أن يقطع بفضل شاعر آخر بأنه ساواه فى جميع ذلك، ثم فضله بالطبع والقريحة. وهذا أمر يتعذر تحرى اليقين فيه، وإنما يمكن التقريب والترجيح بينهما بحسب ما يغلب على الظن»[1]. ومن اللافت للانتباه أن يقول حازم هذا القول، وهو المؤمن بأن الشعر فى عصره لا يمكن أن يزدهر إلا إذا عاد إلى طريق الفحول من أمثال المتنبى. إن مثل هذا الإيمان يمكن أن يغذى موقفا محافظا، يتعصب للقديم على كل حال، ولكن فكرة العلم التى أصّلها حازم تقوده إلى هذا الموقف المتميز، الذى قد نجد جذوراً سابقة له، لكننا لا نجده بهذا القدر من الوضوح عند غير حازم.

ومن اللافت للانتباه ـ أيضاً ـ أن نلاحظ فكرة البواعث على القول، وما تؤدى إليه من التسليم بوجود ظروف موضوعية، تجعل الشعر مزدهراً فى فترة من الزمان ومنتكساً فى فترة أخرى. وذلك قول متميز يمكن أن نرده إلى وعى حازم بالأزمة الحادة التى يعانيها الشعر فى عصره، وارتباط هذه الأزمة بظروف أوسع من مجرد العلم بالشعر، وهى ظروف لا تعين على توفر البواعث فى القول، أو تفرغ الناس للشعر. ولكن تسليم حازم بهذه الظروف الموضوعية لا يعنى تخليه عن الثبات النسبى لقوانين العلم بالشعر، ولذلك فهو ـ رغم تشكيكه هو فى فكرة المفاضلة بين الشعراء ـ يوقن أننا يمكن أن «نحكم حكماً جازماً أن الذين توفرت لهم الأسباب المهيئة والباعثة أشعر من الذين لم تتوفر لهم»[2]؛ ذلك لأن الأول يقتربون ـ بحكم ظروف موضوعية ـ من القوانين الأساسية للشعر الأصيل.

وأنا أصف ثبات قوانين العلم بالشعر بصفة «النسبية» متعمداً، لأن حازماً لا يفهم الجانب الكلى فى هذه القوانين بشكل جامد أو مطلق، وإنما يفهمه من زاوية مرنة نسبياً. ومن هنا يقدر فاعلية الذوق داخل الإطار الكلى للقوانين أو المفهوم المتكامل، ويقدر أن الذوق يدخل فى تميز العلم بالشعر عن غيره من العلوم، من حيث هو عامل يؤكد الفروق الفردية التى لا سبيل إلى تجاهلها فى عملية التلقى أو الحكم. ولذلك يؤكد حازم الذوق باعتباره صفة ملازمة للقوانين، فيتحدث عن وقوع

(١) المنهاج/ ٣٧٨.

(٢) المرجع نفسه/ ٢٧٩.

المعانى على هيآت وصور يعز حصرها ولا يتأتى استقصاؤها لكثرتها فيقول: «وإنما يعرف صحتها من خللها أو حسنها من قبحها بالقوانين الكلية التى تنسحب أحكامها على صنف منها، ومن ضروب بيانها. ويعلم من تلك الجمل كيفية التفصيل. ولابد مع ذلك من الذوق الصحيح والفكر المائز بين ما يناسب وما لا يناسب وما يصح وما لا يصح بالاستناد إلى تلك القوانين على كل جهة من جهات الاعتبار فى ضروب التناسب وغير ذلك مما يقصد تحسين الكلام به»[1].

إن الأمر عند حازم ليس أمر معرفة بالقوانين فحسب، فثم من يعرف أبعاد القوانين وأصولها النظرية ولكنه يعجز عن التعامل مع العمل الشعرى. ولابد ـ والأمر كذلك ـ من الدربة والممارسة فى استخدام القوانين، وأهم من ذلك ضرورة الذوق الذى ينطوى حدسياً على حكم بالقيمة. أما من لا ذوق له ـ فيما يقول حازم ـ «فقلما يتأتى له التوصل إلى تمييز ما يحسن فى مجارى الأوزان ومبانى النظم مما يقبح فيهما»[2]. والإلحاح على الذوق هنا يعنى مرونة قوانين العلم بالشعر لدى الناقد، كما يعنى مرونتها فى وعى الشاعر أيضاً. ومرونة القوانين لدى الناقد تعنى ضرورة إدراكه جوانب متعددة، وتمييزه لخصوصية العمل الذى يعالجه رغم خضوع هذا العمل لقوانين كلية، كأن القانون يدرك الجانب العام فى العمل ويفسره بينما يدرك الذوق الجوانب الخاصة التى تتجلى فى جزئيات متميزة فى بنائها وتشكيلها. وتعنى مرونة القوانين بالنسبة إلى الشاعر عدم التزامه المطلق بها، كما تعنى إفساح المجال أمامه للتوفيق بين الأصول العامة والحالات الإبداعية المتميزة. ولذلك يقول حازم: «وكلامنا ليس واجباً على الشاعر لزومه، بل مؤثراً حيث يمكن ذلك»[3].

ولا يعنى هذا كله إلا الحرص على تمييز العلم بالشعر عن غيره من العلوم، أو تمييز نقد الشعر بمفهومه ومنهجه عن غيره من المعارف. إن الإلحاح أملى ضرورة استنباط قوانين علم الشعر من معدنه، مما يعنى تمييز الشعر عن بقية المعارف، وتأكيد ضرورة أن يستنبط الشئ من معدنه لا من معدن أى علم آخر. وفى هذا المجال يشبه

(١) المنهاج/٣٥.

(٢) المرجع نفسه/٢٦٥.

(٣) المرجع نفسه /٨٢.

حازم أرسطو، خاصة عندما يقول أرسطو: «إن مستوى الصحة ليس واحداً فى الشعر والسياسة، ولا فى سائر الصناعات والشعر»[1]. ولقد كان هذا القول من أرسطو بمثابة أساس بنى عليه ابن سينا فكرته التى تقول: «ينبغى أن تكون المحاكاة من الشاعر.. من غير التفات إلى مطابقة من الشعر للأقاويل السياسية التعقلية، فإن ذلك من شأن صناعة أخرى.. وقد علمت أن كل غلط: إما فى الصناعة ومناسب لها، وإما خارج عنها وغير مناسب لها، وكذلك فى الشعر. وكل صناعة يخصها نوع من الغلط، ويقابله نوع من الحل يلزم صاحب تلك الصناعة، وأما الغلط غير المناسب فليس حله على صاحب الصناعة»[2]. ولقد واصل حازم هذه الأصول الأرسطية، فحاول أن يميز مستوى الصحة فى الشعر على أساس من القيمة، مرتبط بطبيعة العمل الشعرى ذاته من ناحية، وبوظيفته المتميزة من ناحية ثانية. وبالتالى حاول حازم أن يميز مستوى الصحة فى الشعرعن غيره من المستويات فى أى صناعة أخرى، أو أى فن آخر.

ولكن علينا أن نلاحظ أن هذه الأصول الأرسطية لم تصل إلى نهايتها الطبيعية التى تفرض التسليم بالتميز الكامل لخصوصية الظاهرة الأدبية، أو مستوى الصحة فى الشعر. ولم تستطع ـ بالتالى ـ أن تنأى بالشعر عن مستوى الصحة بالمعنى المنطقى. ومن هنا وقع قدامة ـ كما قلت من قبل ـ فى أسر المنطق، وافترض أن العيب المنطقى عيب فاحش، يلحق بجميع المعانى بما فيها معانى الشعر. وتحدث قدامة عن التناسب المنطقى للمعانى الشعرية، كما تحدث عن التناسب المنطقى للصياغة الشعرية. ولقد اكتسبت أفكار قدامة قبولاً لافتاً، فتحدث الآمدى فى القرن الرابع ـ رغم مخالفته للاتجاه النقدى عند قدامة ـ عن فساد القسمة فى بيت البحترى[3]:

ولابد من ترك إحدى اثنتين   إما الشباب وإما العمر

---

(١) Buthcher, Aristotle's Theory of poetry and fine Art, p. 99

(٢) ابن سينا: فن الشعر/ ١٩٦.

(٣) ابن سنان: سر الفصاحة/ ٢٢٩، وقارن بأمالى المرتضى ٢/ ٥٣٤، وقارن بالموازنة ١/ ٢٤٢.

كما تحدث عن مناقضة أبي تمام في قوله[1]:

الرزق لا تكمد عليه فإنه   يأتي ولم تبعث إليه رسولا

وقوله بعده في صفة الناقة:

لله درك أي معبر قفرة   لا يوحش ابن البيضة الإجفيلا
بنت القفار متى تخد بك لا تدع   في الصدر منك على الغلاة غليلا

وعلى هذا النحو مضى ابن سنان الخفاجي ـ في القرن الخامس ـ في تأكيده ما ذهب إليه قدامة عن الاستحالة والتناقض، وكيفيات تقابل المعاني في الشعر، وميز مثله بين المستحيل والممتنع[2]. وذهب ابن سنان إلى القول بأن «حصر المعاني بقوانين تستوعب أقسامها وفنونها.. ثمرة علم المنطق ونتيجة صناعة الكلام». ورغم أنه يحاول تمييز «سر الفصاحة»، فإنه يؤكد أن الحاجة ماسة إلى المنطق لدراسة المعاني دراسة» تبين «كيف يقع الصحيح فيها والفاسد والتام والناقص»[3]. وفي هذا ما يوضح متابعة ابن سنان للأصول الأرسطية التي امتزجت ـ في «سر الفصاحة» ـ بمعطيات علم الكلام الاعتزالي بوجه خاص. وعندما يقول ابن سنان إن المعاني معيارها العقل والعلم وصفاء الذهن «ولها في الوجود أربعة مواضع: الأول وجودها في أنفسها، والثاني وجودها في أفهام المتصورين لها، والثالث وجودها في الألفاظ التي تدل عليها، والرابع وجودها في الخط الذي هو أشكال تلك الألفاظ المعبر بها عنه»[4]، فإن ابن سنان لا يفارق بهذا القول الأصول الأرسطية، بل إنه ينقل عن المنطق وبخاصة مبحث العبارة عند أرسطو[5].

---

(1) ابن سنان: سر الفصاحة / ٢٣٥.
(2) المرجع نفسه / ٢٢٩ ـ٢٣٧.
(3) المرجع نفسه / ٢٢٥.
(4) المرجع نفسه / ٢٢٦.
(5) قارن مواضع ابن سنان الأربعة بما يقوله ابن سينا عن التناسب بين التصورات والألفاظ والكتابة، في الفصل الأول من كتاب العبارة، تحقيق محمود الحضري.

ويمضى حازم مع هذه الأصول فينقل عن قدامة والآمدى وابن سنان ما يوافق هذا الجانب الذى لا يميز تمييزاً حاسماً بين الشعر والمنطق، بل يعد بعض قوانين المنطق صالحة لأن تكون معايير للشعر. ولكن حازماً يشعر أن المضى فى متابعة هذه الأصول يمثل خللا منهجياً. ومن هنا يلتفت إلى أن المضى فى فرض قواعد المنطق وقوانينه على الشعر، لا يمكن إلا أن يعكر على الأساس النظرى للعلم بالشعر. ولذلك يقدم حازم مجموعة من الاحترازات المهمة تميزه ـ فى هذا المجال ـ عن أسلافه من النقاد والفلاسفة على السواء. ومن هنا يتقبل حازم مقولات قدامة عن معايير التناسب المنطقى، إلا أنه يحذر من تطبيقها العشوائى على الشعراء. كما يؤكد أن قوانين الصدق والكذب فى المنطق لا يمكن أن تطبق على الشعر لاختلاف مجاله، ويذهب إلى أن التوسع فى حصر الطرق التى يمتاز بها القول الصادق عن غيره خروج عن الشعر إلى المنطق. ولذلك يقول: «رأيت ألا أشتغل بحصر الطرق التى بها يماز القول الصادق من غيره وتفصيل القول فى ذلك، فإن ذلك مخرج إلى محض صناعة المنطق»[1]. ويقول فى موضع آخر: «فلما كان كثير من التمويهات التى تكون من غير جهة اشتغال النفوس بالتعجيبات والإبداعات البلاغية عن تفقد محل الكذب يقصدها كثير من الناس بطباعهم ويهتدون إليها بأفكارهم.. رأيت ألا أشتغل بحصر تلك الطرق عما هو أنسب إلى هذه الصناعة من ذلك عن إبانة وجوه النظر البلاغى فى الأقاويل الخطابية والشعرية من جهة ما يخص تلك الصناعتين ويعمهما»[2]. وذلك قول يؤكد وعى حازم بضرورة التركيز على ما يخص صناعة الشعر دون غيرها، والاكتفاء من المنطق بما قدم عونا ـ فحسب ـ على مزيد من فهم الأصول الشعرية، دون تجاوز جذرى للمقولة الأساسية التى ترى أنه لا يجوز استنباط قوانين صناعة من صناعة أخرى غيرها، فإنما يستنبط الشئ ـ فيما يقول حازم ـ من معدنه ويطلب فى مظنته.

ويترتب على هذا القول ـ رغم التسليم بما قاله قدامة عن تناقض المعانى، ورغم قبول الفرض السلفى الذى يضع مبحث الشعر داخل المنطق بأقسامه المتعددة ـ تأكيد

---

(١) المنهاج / ٦٣.

(٢) المرجع نفسه / ٦٤ .

حرية الشاعر، والتعامل معه من مدخل رحب، يقدر للشاعر الصحة قبل أن يقدر الاختلال المنطقى. ولذلك يعقب حازم على ما ينقله من ملاحظات قدامة عن عدم تناسب معانى بعض الشعراء وتناقضها، بقوله: «كلما أمكن حمل كلام هذه الحلبة المجلبة من الشعراء على وجه من الصحة كان ذلك أولى من حمله على الإحالة والاختلال لأنهم من ثبت ثقوب أذهانهم وذكاء أفكارهم واستبحارهم فى علوم اللسان... فإنهم قلّ ما يخفى عليهم ما يظهر لغيرهم، فليسوا يقولون شيئاً إلا وله وجه، ولذلك يجب تأويل كلامهم على الصحة والتوقف عن تخطئتهم فيما ليس يلوح له وجه. وليس ينبغى أن يعترض عليهم فى أقاويلهم إلا من تزاحم رتبته فى حسن تأليف الكلام وإبداع النظام رتبتهم. فإنما يكون مقدار فضل التأليف على قدر فضل الطبع والمعرفة بالكلام. وليس كل من يدعى المعرفة باللسان عارفاً به فى الحقيقة. فإن العارف بالأعراض اللاحقة للكلام التى ليست مقصودة فيه من حيث يحتاج إلى تحسين مسموعه أو مفهومه ليس له معرفة بالكلام على الحقيقة البتة وإنما يعرفه العلماء بكل ما هو مقصود فيه من جهة لفظ أو معنى. وهؤلاء هم البلغاء الذين لا معرج لأرباب البصائر فى إدراك حقائق الكلام إلا على ما أصلوه»[1]. ورغم أن حازماً ـ بهذا القول ـ ينحو منحى نقدياً خطراً، عندما يؤكد ضرورة أن يكون ناقد الشعر شاعراً، تزاحم رتبته فى القدرة على الشعر رتبة الشاعر المنقود، وهو منحى يمكن أن يناقش على مستويات متعددة تميز بين الناقد الشاعر والشاعر الناقد كما تميز بين الناقد والشاعر على السواء[2]، فإن المهم فى كلام حازم هو إلحاحه على ضرورة الحكم على الشعر من خلال الخبرة به، وتهوين شأن الأصول المنطقية بالقياس إلى الأصول الفنية الخاصة بصناعة الشعر ذاتها، وبالتالى تقدير إمكان الصحة تقديراً يرتبط بقدرة الناقد على الكشف عن الأعراض اللاحقة للشعر من جهة تحسين المسموع

(١) المنهاج/ ١٤٤.

(٢) هناك طرح قيم لهذه المشكلة النقدية، بعنوان The poet as critic, the critic as poet, the poet critic, Réne Wellek, Discriminations, Vikas publications, Bombay 1970.

والمفهوم، وبذلك لا يصبح المنطقى (صاحب صناعة المنطق) هو الفيصل فى الحكم أو فى تقدير الصحة فى الشعر، بل يرتد الأمر إلى النقاد الذين لا معرج لأرباب البصائر فى إدراك حقائق الشعر إلا على ما أصلوه.

قد نقول إن حازماً لم يستطع أن يتخلص تماماً من أسر قدامة، ولم يستطع أن يتحرر ـ تماماً ـ من أسر المزلق الخطر فى الأصول الأرسطية، وما ارتبط بها من عدّ الشعر أحد مباحث المنطق الثمانية أو التسعة وما ترتب عليها من نتائج سلبية سنرى آثارها عند حازم فيما بعد. ولكننا لا نستطيع أن ننكر حرص حازم على تمييز العلم بالشعر على نحو يميزه نظرياً عن قدامة، ولا نستطيع أن ننكر استدراكات حازم التى تميزه عن الفلاسفة أيضاً. إن حرص حازم على التمييز النظرى للعلم بالشعر يجعله يتجاوز سابقيه فى مجال الصلة بين الشعر والمنطق، كما يجعله واضحاً كل الوضوح فى تمييز ناقد الشعر عن اللغوى أو المتكلم. وفى هذا المجال، يحمل حازم على المتكلمين حملة واضحة، لأنه آمن بعدم قدرتهم على نقد الشعر، كما آمن بمسؤوليتهم عن إشاعة وهم مؤداه أن الأقاويل الشعرية كاذبة دوماً، وهو وهم أدى ـ فى رأى حازم ـ إلى قوة الهجوم على الشعر ومحاربته على أساس أخلاقى بالغ القسوة. يقول حازم: «وإنما غلط فى هذا ـ فظن أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة ـ قوم من المتكلمين لم يكن لهم علم بالشعر، لا من جهة مزاولته ولا من جهة الطرق الموصلة إلى معرفته. ولا معرج على ما يقوله فى الشئ من لا يعرفه، ولا التفات إلى رأيه فيه. فإنما يطلب الشئ من أهله، وإنما يقبل رأى المرء فيما يعرفه، وليس هذا جرحة للمتكلمين ولا قدحاً فى صناعتهم، فإن تكليفهم أن يعلموا من طريقتهم ما ليس منها شطط. والذى يورطهم فى هذا أنهم يحتاجون إلى الكلام فى إعجاز القرآن، فيحتاجون إلى معرفة ماهية الفصاحة والبلاغة من غير أن يتقدم لهم علم بذلك فيفزعون إلى مطالعة ما تيسر لهم من كتب هذه الصناعة. فإذا فرق أحدهم بين التجنيس والترديد، وماز الاستعارة من الإرداف، ظن أنه قد حصل على

شيء من هذا العلم، فأخذ يتكلم فى الفصاحة بما هو محض الجهل بها»[١]. وأنا لا أريد أن أناقش العلاقة بين حازم والمتكلمين بقدر ما أريد أن أؤكد حرصه على تمييز نقد الشعر عن غيره من المعارف المنطقية أو الكلامية، وبالتالى تأكيده صعوبة العلم بالشعر وصعوبة البلاغة بوجه عام.

إن معضلة المتكلمين ـ فى رأى حازم ـ تتمثل فى أنهم تصوروا سهولة العلم بالشعر والبلاغة. لقد تصوروا ـ بعد أن ثقفوا بعض المعارف البلاغية الهينة ـ إن بإمكانهم معرفة قوانين صناعة الشعر، وهذا ما يرد عليه حازم بقوله: «كيف يظن إنسان أن صناعة البلاغة يتأتى تحصيلها فى الزمن القريب. وهى البحر الذى لم يصل أحد إلى نهايته مع استنفاد الأعمار فيها! وإنما يبلغ الإنسان منها ما فى قوته أن يبلغه... إذ كانت هذه الصناعة تتشعب وجوه النظر فيها إلى ما لا يحصى كثرة. فقلما يتأتى تحصيلها بأسرها والعلم بجميع قوانينها لذلك. وسائرها من العلوم ممكن أن يتحصل كله أو جله»[٢]. وفى هذه العبارات ما يؤكد حرص حازم على تمييز العلم بالشعر وتمييز صناعة البلاغة وتفصيلها فى آن.

وكما يتميز العلم بالشعر عن المعرفة المنطقية والكلامية، فإنه يتميز عن المعرفة اللغوية. وفى هذا المجال يحرص حازم على نفى اللغويين عن منطقة العلم بالشعر، ويواصل فى ذلك الأصول التى تصاعدت مع تمييز النقد الأدبى والإلحاح على ظهور الناقد المتخصص، وهى أصول نبعت مع الجاحظ، وتأكدت عند قدامة حتى وصلت إلى ابن الأثير (٥٨٨ ـ ٦٣٧هـ) الذى قال إن «أسرار الفصاحة لا تؤخذ من علماء العربية، وإنما تؤخذ منهم مسألة نحوية أو تصريفية، أو نقل كلمة لغوية وماجرى هذا المجرى. وأما أسرار الفصاحة فلها قوم مخصوصون بها»[٣].

---

(١) المنهاج / ٨٦ ـ ٨٧.

(٢) المرجع نفسه / ٨٨.

(٣) المثل السائر ١/ ٣٨٩. وترجع العلة فى ذلك ـ عند ابن الأثير ـ إلى «أن علم الشعر والمعرفة بجيده ورديئه لا يحيط النحوى به علماً بمجرد معرفته بعلم النحو، وذلك أنه ينظر فى دلالته على المعانى من جهة الاصطلاح المتفق عليه فى أصل اللغة. وتلك دلالة عامة، لأنها دلالة كل لفظ على كل معنى فى أنه صواب أو خطأ، من جهة ذلك الاصطلاح لا غير. وأما صاحب علم الشعر فإنه ينظر فى دلالة بعض الألفاظ على بعض المعانى، وتلك دلالة خاصة، وهى أن تكون على هيئة مخصوصة من الحسن». راجع الاستدراك / ٥.

ويستمر حازم فى تأكيد هذه الأصول، فيبرز جانب القيمة الذى يميز العلم بالشعر عن جانب الصحة اللغوية، الذى يميز علوم اللسان الجزئية. ويرى ـ فى هذا الإطار ـ أن علم اللغويين علم يقوم على الرواية فحسب، على عكس علم الشعر الذى يقوم على الدراية من جهة مزاولته ومن جهة الطرق الموصلة إلى معرفته. ولذلك فإن علم اللغويين علم جزئى، أكثر آرائه فى الشعر «على شفا جرف هاو»، لا يمكن أن تصل إلى المستويات الكلية التى تعرف بها طرق التناسب فى المسموعات والمفهومات. ومن هنا لا يليق بعلم الشعر أو صناعته «أن تخرج إلى محض صناعات اللسان الجزئية، أو تستقصى فيها تفاصيل تلك الصناعات»[1]. إن المهم هو ما له صلة بالشعر بخاصة أو البلاغة بعامة، ولا سبيل أمام الناقد للإفادة من علوم اللغة الجزئية إلا فى ما له علاقة بصناعة البلاغة، أو فى ما عسى المتكلم فى هذه الصناعة أن يستطرد إليه من ذلك. وأكثر ما يتكلم البليغ أيضاً من ذلك فى قوانين كلية يمكن فحسب «أن تستنبط منها أشياء فى صناعات اللسان الجزئية»[2]. ومعنى هذا أنه لا مجال للغوى فى منطقة العلم بالشعر، مادام اللغوى غير مدرك جانب القيمة فى هذا العلم من حيث ارتباطه بمعرفة طبيعة العمل الشعرى ووظيفته فى آن.

(١) المنهاج / ٢٤٤.

(٢) المرجع نفسه / ٢٤٥.

٥ جـــدة العمـــل

إن العلم بالشعر ـ فى النهاية ـ يعنى الوعى بخصوصية مادته وتميزها عن غيرها. وخصوصية المادة تفضى إلى خصوصية العلم بها وتميزه عن غيره من العلوم. كأن العلم بالشعر ـ من هذه الزاوية ـ يعنى الوعى بقوانينه الأساسية التى تحدد للشعر مهمته وماهيته، فتحدد ـ بالتالى ـ الأصول أو القوانين التى تميز بين الجيد والردئ. ومن حق حازم، عندما يصوغ مفهوم العلم بالشعر على هذا النحو، أن يعلن عن جدة عمله، ويصرح بها كما صرح سلفه قدامة من قبل، ولكن مع اختلاف مدى الإنجاز ومجاله. يقول حازم ـ وهو بصدد الحديث عن المعانى فى الشعر ـ: «وقد سلكت من التكلم فى جميع ذلك مسلكاً لم يسلكه أحد قبلى من أرباب هذه الصناعة لصعوبة مرامه وتوعر سبيل التوصل إليه. هذا على أنه روح الصنعة وعمدة البلاغة.. فإنى رأيت الناس لم يتكلموا إلا فى بعض ظواهر ما اشتملت عليه تلك الصناعة، فتجاوزت أنا تلك الظواهر، بعد التكلم فى جمل مقنعة مما تعلق بها، إلى التكلم فى كثير من خفايا هذه الصنعة ودقائقها»[1]. ولا يفارق هذا القول ما يؤكده حازم ـ فى موضع آخر ـ من حرصه على تجاوز الظواهر الهينة إلى الجوهر الصعب للعلم بالشعر، وذلك

---

(١) المنهاج/ ١٨.

واضح في قوله: «قصدنا أن نتخطى ظواهر هذه الصناعة وما فرغ الناس منه إلى ماوراء ذلك مما لم يفرغ منه»[1]. وفى مثل هذا القول ما يكشف عن رغبة ناقد أصيل فى تجاوز الإنجازات المتاحة والحرص على الوصول إلى إنجازات أخرى جديدة، فى فعل اجتهاد خلاق يأبى النقل بقدر ما يسعى إلى الأصالة، ويجافى السير الهين فى منطقة الشرح والتلخيص أو التوفيق بينَ آراء سابقة، على نحو ما فعل كثير من معاصرى حازم، بل كثير من سلفه وخلفه على السواء.

وكان يرادف إحساس حازم بجدة عمله وأصالته إحساس آخر بالاغتراب عن عصره. كأنه كان يدرك أنه، بما وصل إليه من آفاق متكاملة واضحة الجدة والأصالة فى مفهوم الشعر، يقع من عصره على شفا جرف خطر، فلا هو بقادر على أن يوصل أفكاره إلى معاصريه ممن يلوذون بالرواية وينفرون من الاجتهاد، ولا فى استطاعة معاصريه الارتفاع إلى مستوى فهم الآفاق الجديدة لمسعاه. ومن هنا ترتفع فى كتابه نبرات سخط تشي بقسوة ما يعانيه. يقول ـ مثلاً ـ: «وفائدة هذه الصناعة (صناعة الشعر) بحسب ما سحب عليها الزمان من أذيال الإذالة وألحقها من معرة الخمول قليلة نزرة إنما غاية محكمها إذاية أهل الفدامة له ممن يظن أن له قدماً فى الفصاحة، وهو منها بمنزلة الحضيض من السماك. فلذلك كان خليقاً أن تكون العناية بهذه الصناعة غير بالغة أو تصرف عنها العناية بالجملة»[2]. وفى هذه العبارات التى تثير التعاطف ما يكشف عن بعض الأسباب التى دفعت حازماً إلى الانحفاز إلى العمل، والحرص على الانتهاء منه بأسرع ما يمكن.

لقد كان الهدف الأساسى لحازم مواجهة ما يسميهم أنذال العالم وأخساء الشعراء. ويزيد هذا الهدف وضوحاً قوله: «كثير من أنذال العالم ـ وما أكثرهم ـ يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة»[3]. ولا شك أن كثرة هؤلاء «الأنذال» قد أحدثت آثاراً ضارةً عكرت على المغزى الجليل لصناعة الشعر والبلاغة. ولذلك «صارت نفوس

(١) المنهاج / ٥١.

(٢) المرجع نفسه / ٣٧.

(٣) المرجع نفسه / ١٢٤.

العارفين بهذه الصنعة بعض المعرفة تستقذر التحلى بهذه الصناعة، إذ نجّسها أولئك الأخساء واشتبه على الناس أمرهم وأمر أضدادهم، فأجروهم مجرى واحداً من الاستهانة بهم. فالمعرة لاشك منسحبة على الرفيع فى هذه الصنعة بسبب الوضيع، فلذلك هجرها الناس وحقها أن تهجر»[1]. إن الإحساس بالغربة وافتقاد التقدير أمر طبيعى عند كل مثقف أو مفكر يقف من عصره موقف حازم. ومن الطبيعى أن يواكب هذا الإحساس سخط بالغ على هؤلاء الأخساء الذين لا ينتسبون إلى هذه الصناعة بغير الدعوى «من أدعياء النظم الذين هم شر العالم نفوساً وأسقطهم همماً وهم النقلة للألفاظ والمعانى على صورها فى الموضع المنزل منه من غير أن يغيروا فى ذلك ما يعتد به»[2].

ولكن انفعال حازم وإحساسه بالاغتراب لا يصل إلى الدرجة القاتلة التى تعوقه عن العمل، إنما يمنحه الانفعال محركاً خلاقاً للمضى فى العمل، ويؤكد فى نفسه الوعى بضخامة المهمة وصعوبتها. وبقدر هذا الوعى يندفع حازم فى جهد مخلص محاولاً أن يقيم العلم الذى يرد للشعر قيمته، فيصحح الطباع، ويهدى الشاعر والمتذوق، ويسد الطريق أمام أخساء العالم وأنذاله ـ وما أكثرهم ـ فإذا نجح الجهد كان النجاح منهجاً للأدباء وسراجاً للبلغاء.

وكما فعل قدامة عندما حاول إقامة العلم فعل حازم. أعنى أن كليهما يبدأ من نقطة واحدة هى «الحد» أو «التعريف»، على أساس أن الحد هو المدخل المنطقى لتحديد ماهية الشعر ومهمته. ولكن الفرق ـ مع ذلك ـ بين حازم وقدامة فارق بيّن. إن الحد عند قدامة لا يكشف بذاته عن مهمة الشعر ولا عن عنصر القيمة فيه. والأمر على العكس من ذلك عند حازم، إن الحد عنده له دلالته الأشمل التى تنطوى على الماهية والمهمة معاً. ولا أريد أن أقدم مقارنة تفصيلية بين الاثنين، وإنما أريد أن ألفت الانتباه إلى المشابهة بينهما والمخالفة على السواء، ليتميز بذلك مفهوم الشعر عند حازم، ابتداء من البداية المنطقية للمفهوم وهى الحد، الذى يقود ـ عند حازم ـ إلى تصورات مباشرة عن المهمة أوّلاً.

---

(١) المنهاج / ١٢٥.

(٢) المرجع نفسه / ٢٠٢ وقارن نص / ١٢٦.



الفصل الثانى

مهمة الشعر



١ تعريف الشعر

الخطوة الأولى لتحديد مفهوم الشعر ـ عند حازم ـ هى الحد، و «الحد» مصطلح قديم لا يبعدنا كثيراً أو قليلاً عن مفهوم «الماهية»، فالحد «قول دال على الماهية»، وهو ـ من هذه الناحية ـ طريق من طرق التعريف، يشتمل على ما به الاشتراك وعلى ما به التميز، أى أنه ينطوى ـ بداهة ـ على تحديد الخصائص النوعية التى تجعل الشئ المعرف يتشابه مع غيره أو يتميز عنه [1].

والوصول إلى الحد فى الشعر يتم عبر طريقين: طريق عام يميز دائرة الفن التى تحتوى الشعر عن ما عداها، وطريق خاص يميز الشعر نفسه عن بقية الأنواع المندرجة معه فى دائرة الفن. ومن هذه الزاوية يتابع حازم إنجازات الفلاسفة السابقين عليه، ويسير على هدى من تقاليدهم، ابتداء من الفارابى وانتهاء بابن رشد، فيرى أن الفن ـ بوجه عام ـ يتميز عن الفلسفة والتاريخ وما شابههما بأنه نشاط تخيلى له طبيعته النوعية، التى تتجلى على مستوى التشكيل وعلى مستوى التأثير. وفى دائرة النشاط التخيلى تلتقى أنواع للفن ـ مثل الموسيقى والرسم والنحت ـ مع الشعر، على أساس أنها جميعاً أنشطة تخيلية، تساهم مخيلة المبدع ـ أساساً ـ فى تشكيلها، وتتوجه بعد التشكيل إلى مخيلة المتلقى فتثيرها، أو تحدث فيها تخيلاً. وكما أن التخيل يتم

(١) راجع التعريفات/ ٧٣، وكشاف اصطلاحات الفنون ٢٨٦/٢، وقارن بالمعجم الفلسفى (وهبة) ٦٣.

بطرائق متعددة، كذلك التخييل يحدث آثاره فى النفس بوسائط أو أدوات متعددة، فطرائق التخييل ـ فيما يقول حازم ـ: «إما أن تكون بأن يتصور فى الذهن شئ من طريق الفكر وخطرات البال، أو بأن تشاهد (النفس) شيئاً فتتذكر به شيئاً، أو بأن يحاكى لها شئ بتصور نحتى أو خطى أو ما يجرى مجرى ذلك، أو يحاكى لها صوته أو فعله أو هيأته بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيأة، أو بأن يحاكى لها معنى بقول يخيله لها... أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيل، أو بأن تفهم ذلك بالإشارة»[1] . وهناك إشارات واضحة فى النص إلى عمليات متعددة للتخييل، يحدثها الرسم والنحت بتصوير نحتى أو خطى، وتحدثها الموسيقى بالأصوات، ويحدثها الشعر بخاصة، أو الأدب بعامة، عن طريق القول أو الكلمات، أى أن هناك أكثر من نوع للفن يلتقى عند مستوى التشكيل وعند مستوى التأثير. ولكن يظل لكل نوع مجاله الخاص، وبالتالى دائرته النوعية على المستويين.

وبذلك يمكن القول إن أنواع الفن، رغم التقائها، يتميز كل منها عن الآخر بأداته. والأداة تفرض خصوصية بعينها على مستوى التشكيل والتأثير، فتتميز الموسيقى بتشكيل الأنغام المجردة، ويتميز الرسم بالألوان، كما يتميز النحت باستخدام الحجر، وينفرد الشعر باستخدام الكلمات. قد يتشابه الشعر من حيث مادة أداته مع الخطابة، إلا أنه يظل متميزاً عنها فى طبيعة البناء التخييلى من ناحية، وفى طبيعة البناء الإيقاعى الذى يرتبط بالانتظام المتميز لكلماته من ناحية أخرى. أى أن الشعر، وإن اشترك مع باقى أنواع الفن فى الخصائص التخييلية العامة، يتميز عنها بخصائص ذاتية مرتبطة بطبيعة أداته، من حيث كيفية تشكيلها وتأثيرها فى آن.

ومن المنطقى ـ والأمر كذلك ـ أن يبدأ المدخل فى تحديد ماهية الشعر من دائرة عامة، يتميز فى داخلها الشعر ـ من حيث هو نوع من أنواع الفن ـ عن الفلسفة والتاريخ، وينتهى فى دائرة خاصة أو ذاتية، يتميز فيها الشعر عن بقية أنواع الفن بأداته المنتظمة، ومن ثم يصبح الحد المميز لجنس الشعر مرتبطاً بالدائرتين على السّواء.

---

(١) منهاج البلغاء/ ٨٩ ــ ٩٠.

وفى هذا المجال يمكن أن يقترن الشعر بالمحاكاة والتخيل والتخييل، لأن هذه المصطلحات تترابط وتتجاوب لتصف الخاصية النوعية للعمل الفنى، من زواياه المتعددة، وما ينطبق على الفن بعامة ينطبق على الشعر بخاصة. وبهذا المعنى يصبح العمل الفنى «محاكاة» لو نظرنا إليه من زاوية علاقته بالواقع، وسعيه إلى تصوير العالم أو الإنسان، بمعناهما المتكامل. ويصبح العمل الفنى «تخيلاً» لو نظرنا إليه من زاوية القوى النفسية التى تبدعه، فتغدو المحاكاة تجسيداً لوقع العالم على مخيلة المبدع، أو تركيباً ابتكارياً تشكله المخيلة، ما دامت القوة المخيلة ـ أو المتخيلة ـ هى القوة الفاعلة فى تشكيل العمل الفنى من ناحية، وما دامت هذه القوة هى التى تعيد تأليف المدركات والربط الجديد بينها من ناحية أخرى. وأخيراً يصبح العمل الفنى «تخييلاً» لو نظرنا إليه من زاوية القوة النفسية التى تتلقاه، والتى يخلف فيها العمل آثاره، وذلك أمر طبيعى مادام العمل الفنى يصدر من مخيلة المبدع، ويعتمد فى تأثيره على فاعلية المخيلة عند المتلقى، من حيث قدرتها على تعديل سلوكه.

قد يعرف الشعر بأى مصطلح من هذه المصطلحات الثلاثة، فيصبح «محاكاة» أو «تخيلاً» أو «تخييلاً» دون أن تتناقض التعريفات، لأن المصطلحات الثلاثة مجرد مسميات لزوايا متعددة، ننظر من خلالها إلى جوهر الشعر. المهم أن ينطوى تعريف الشعر على الدائرتين اللتين أشرت إليهما، فيتضمن التعريف الإشارة إلى الخصائص النوعية العامة والخصائص النوعية الذاتية أو الخاصة، وبذلك ـ وحده ـ يكون التعريف جامعاً مانعاً، فيما يقال. ولذلك لا نجد تناقضاً بين تعريف الفارابى الذى ينص على أن «الأقاويل الشعرية هى التى تركب من أشياء شأنها أن تخيل فى الأمر الذى فيه المخاطبة حالاً ما، أو شيئاً أفضل أو أخس، وذلك إما جمالاً أو قبحاً، أو جلالاً أو هواناً، أو غير ذلك مما يشاكل هذه»(١) وبين تعريفه الآخر الذى يقول فيه: «قوام الشعر وجوهره عند القدماء، هو أن يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكى الأمر، وأن يكون مقسوماً بأجزاء ينطبق بها فى أزمنة متساوية.. وأعظم هذين فى قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التى تكون بها المحاكاة، وأصغرها هو الوزن»(٢). كل الفارق بين هذين

---

(١) الفارابى: إحصاء العلوم/٨٣.

(٢) الفارابى: جوامع الشعر/١٧٢ ـ ١٧٣.

التعريفين أن الأول يركز على الأثر الذى يحدثه الشعر فى المتلقى باعتباره «تخييلاً» بينما التعريف الثانى يركز على العلة التى تحدث هذا الأثر وهى «المحاكاة»، وبالتالى يركز على خصائصها الشكلية وهى الوزن وتساوى زمن الأجزاء. أى أن الأمر مجرد اختلاف فى زوايا التعريف فحسب، بلا تناقض فى إدراك الشئ نفسه.

ومن المؤكد أن اقتران الوزن بالتخييل الشعرى ـ أو المحاكاة ـ ليس أمراً عشوائياً، أو مجرد إكمال شكلى لتعريف الشعر، وإنما هو أمر يرتبط بخاصية الوزن نفسه، من حيث تأثيره الذاتى فى المتلقى، وأهم من ذلك العلاقة الوثيقة بين الشعر والنغم، سواء أكان الحديث عن الشعر عموماً أم عن الشعر العربى على وجه التخصيص. ولذلك قال الفارابى: «إن العرب من العناية بنهايات الأبيات التى فى الشعر أكثر مما لكثير من الأمم التى عرفنا أشعارهم»[1]. كما قال: «إن الجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعر متى كان موزوناً مقوماً بأجزاء ينطق بها فى أزمنة متساوية»[2]. ولذلك ـ أيضاً ـ يؤكد ابن سينا ضرورة اقتران التخييل والوزن حتى يحدث الشعر أثره، لأن الشعر ـ فيما يقول ـ «لا يتم شعراً إلا بمقدمات مخيلة، ووزن ذى إيقاع متناسب، ليكون أسرع تأثيراً فى النفوس، لميل النفوس إلى المتزنات والمنتظمات التركيب»[3].

وينبغى أن تلفتنا كلمة «المقدمات» التى ترد فى عبارة ابن سينا إلى زاوية أخرى تكمن وراء تعريف الشعر عند الفلاسفة، ويحتويها التعريف ويشير إليها فى الغالب، وهى زاوية ينظر من خلالها إلى القول الشعرى نفسه من حيث دلالاته المنطقية، التى تجعل القول الشعرى المخيل نظير التصديق الجدلى والخطابى؛ وتلك زاوية تركز على المحتوى المعرفى للتخيل الشعرى، على أساس منطقى خالص؛ بحيث تصبح المخيلات مقدمات منطقية، لا يراد منها التصديق بل التأثير وإيقاع المعانى فى النفوس فحسب، فتخيل شئ على أنه شئ آخر، وبالتالى تنفّرنا عن شئ أو ترغّبنا فيه، مستغلة طاعتنا

---

(١) الفارابى: جوامع الشعر/١٧١.

(٢) المرجع نفسه/١٧٢.

(٣) ابن سينا: المجموع/٢٠.

للتخييل وسرعة استجابتنا له. ولكي يستوعب تعريف الشعر هذه الزاوية المنطقية، يحرص ابن سينا على تقديم تعريف جامع مانع تماماً، فيقول: «الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة، متساوية، متكررة على وزنها، متشابهة حروف الخواتيم. فالكلام جنس أول للشعر يعمه وغيره، مثل الخطابة والجدل وسائر ما يشبهها. وقولنا «من أقوال مخيلة» يصل بينه وبين الأقاويل العرفانية، التصديقية والتصورية. وقولنا «ذوات إيقاعات متفقة» ليكون فرقاً بينه وبين النثر. وقولنا «متكررة» ليكون فرقاً بين المصراع والبيت. وقولنا «متساوية» ليكون فرقاً بين الشعر ونظم يؤخذ جزآه من جزئين مختلفين. وقولنا «متشابهة الخواتيم» ليكون فرقاً بين المقفى وغير المقفى، فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس مقفى»[١].

يسير حازم في إطار هذه التقاليد التي وضعها الفارابي وابن سينا، فيركز على الدائرتين الأساسيتين اللتين يعرف الشعر من خلالهما، فيميزه عن الفلسفة، أو عن الأقاويل العرفانية التصديقية والتصورية، من ناحية، كما يميزه عن غيره من أنواع الفن من ناحية أخرى، فيقول: «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها»[٢]. ويمكن أن نصف تعريف حازم بالدقة من حيث أدائه لمهمة محددة يتكشف فيها العنصر الشكلي في الشعر من ناحية وزنه وقافيته، كما يتكشف فيها العنصر الإبداعي الذي يقرن الشعر بالتعجيب والاستغراب، ويباعد بينه وبين التقليد الساذج، وأخيراً عنصر التأثير في المتلقي من زاوية التخييل، وما ينطوي عليه من أبعاد نسبية. قد يتميز تعريف حازم بطول نسبي، ولكنه طول

---

(١) ابن سينا: جوامع علم الموسيقى/ ١٢٢ ــ ١٢٣.

(٢) المنهاج/ ٧١.

صادر عن الحرص على الدقة. ويمكن لحازم أن يوجز إلى أقصى درجة، فيعرف الشعر على أنه «كلام موزون مخيل، مختص فى لسان العرب بزيادة التقفية»[1]، ولكن التعريف، رغم الإيجاز، يظل محافظاً على الخاصية النوعية العامة، وهى التخييل، والخاصية الذاتية وهى الوزن والقافية.

وتلتقى كلتا الخاصيتين فى النهاية، فتتشكل حقيقة الشعر الذاتية من اتصالهما وارتباطهما معاً. بمعنى أن الشعر لا يمكن أن يتحقق بالعنصر التخييلى وحده، كما أنه لا يمكن أن يتحقق بعنصر الوزن والقافية. وربما كان الأقرب إلى الدقة أن نقول إن فاعلية التخيل فى الشعر لا تنفصل أصلاً عن البنية الإيقاعية، التى لا تنفصل بدورها عن بنية التركيب أو الدلالة. وعند هذا المستوى تصبح فاعلية التخيل الشعرى ـ أو التخييل أو المحاكاة ـ قائمة على نوع من التناسب بين «المسموعات» و«المفهومات» لو استخدمنا مصطلح حازم، كما يصبح لهذه الفاعلية القدرة على تشكيل البنية الإيقاعية فى الوقت نفسه الذى تشكل فيه البنية الدلالية والتركيبية. ويمكن لنا ـ على هذا الأساس ـ أن نتقبل ما يقوله حازم من أن «المعتبر فى حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة»[2]، ولكن بشرط أن نفهم أن للتخييل الشعرى مسارب متعددة ووسائل متنوعة يتحقق بها، ذلك لأن التخييل فى الشعر «يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن»[3]. وبغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا مع هذه القسمة الرباعية، فمن المهم أن نلاحظ أن التخييل الشعرى فعل شامل تساهم فى حركته ـ على مستوى التلقى ـ كل عناصر الشعر، مما يؤكد أن هذه العناصر نفسها نتاج فعل شامل يتحقق على مستوى الإبداع، قبل أن يتحقق على مستوى التلقى.

وتتحقق فاعلية التخييل فى المتلقى من خلال القصيدة التى تحدث تأثيرها بخصائصها التخيلية. والخصائص التخيلية تجعل القصيدة مؤثرة فيمن يتلقاها، لا

(١) المنهاج/ ٨٩.

(٢) المرجع نفسه/ ٢١.

(٣) المرجع نفسه/ ٨٩.

بالأقوال المباشرة، أو بالنقل الحرفى للأشياء، وإنما بالأقاويل المحاكية أو الخيالية. وكلتا الصفتين تشير إلى شئ واحد ما دامت المحاكاة ليست مجرد نقل حرفى. المهم أن القصيدة، باعتبارها النتيجة الطبيعية للفعل التخيلى للمحاكاة، تقوم على مجموعة من الصور المنتظمة فى بنية إيقاعية، ذات محتوى شعورى أو انفعالى يتفاعل معه المتلقى، خاصة عندما تثير صور القصيدة فى ذهنه، أو تستدعى من ذاكرته طائفة من الخبرات المختزنة، تتجانس محتوياتها الشعورية والانفعالية مع محتوى صور القصيدة، مما يفرض على المتلقى حالة نفسية خاصة، هى بمثابة الاستجابة التخيلية للقصيدة.

وفى هذا الإطار، يمكن القول إن المحاكاة الشعرية نشاط تخيلى فى المحل الأول، وإنها لا يمكن أن تتم دون فاعلية القوة المتخيلة عند المبدع وعند المتلقى على السواء. وبذلك يصبح للمحاكاة جانبان: جانبها التخيلى المرتبط بتشكلها فى مخيلة المبدع، وجانبها التخييلى المرتبط بآثارها فى المتلقى، فإذا كان «التخيل» يحدد طبيعة المحاكاة الشعرية من زاوية المبدع فإن «التخييل» يحددها من زاوية المتلقى، أو لنقل ـ بعبارة أخرى ـ إن التخيل هو فعل المحاكاة فى تشكله، والتخييل هو الأثر المصاحب لهذا الفعل بعد تشكله. ويعنى ذلك أننا إذا أردنا أن نناقش الشعر من حيث ماهيته توقفنا عند فاعلية التخيل، أما إذا تجاوزنا الماهية إلى المهمة فلا مفر من التركيز على التخييل، وذلك تكييف يتوافق مع ما يقصده حازم من التخييل، خاصة عندما يقول: «والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم فى خياله صورة أو صور، ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شئ آخر بها انفعالاً من غير روية»[1].

---

(١) منهاج البلغاء/ ٨٩.

٢ مفهوم التخييل

يقدم هذا الفهم للتخيل مدخلاً طيباً لإقامة تصورات عن مهمة الشعر، وتأصيل هذه المهمة تأصيلاً يفيد في حياة الفرد والجماعة. لقد فهم الفلاسفة الذين اعتمد عليهم حازم الشعر باعتباره عملية تخيلية تتم في رعاية العقل. بمعنى أن الشاعر يأخذ من القوة المتخيلة مادته الجزئية، ثم يعرضها على عقله، أو يتركها لما أسماه حازم بالقوة المائزة والقوة الصانعة، القوة الأولى تميز ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب بما لا يلائمه. والقوة الثانية تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية إلى بعض، «وبالجملة تتولى جميع ما تلتئم به كليات صناعة الشعر»[1]. وعن طريق ممارسة القوتين دورهما في ضبط معطيات التخيل عند الشاعر وتنظيمها وتوجيهها، يمكن للشعر أن يؤثر في القوة المتخيلة عند المتلقي، وتلك - بدورها - تثير القوة النزوعية عنده، مما يؤدي إلى اتخاذ المتلقي وقفة سلوكية بعينها.

والتخييل الشعري - من هذه الزاوية - عملية إيهام موجهة، تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفاً. والعملية تبدأ بالصور المخيلة التي تنطوي عليها القصيدة،

---

(١) ابن سينا: **فن الشعر**/ ٤٣.

والتى تنطوى ـ هى ذاتها ـ على معطيات بينها وبين الإثارة المرجوة علاقة الإشارة الموحية. وتحدث العملية فعلها عندما تستدعى خبرات المتلقى المختزنة والمتجانسة مع معطيات الصور المخيلة، فيتم الربط ـ على مستوى اللاوعى من المتلقى ـ بين الخبرات المختزنة والصور المخيلة، فتحدث الإثارة المقصودة، ويلج المتلقى عالم الإيهام المرجو، فيستجيب لغاية مقصودة سلفاً. وذلك أمر طبيعى، مادام التخييل ينتج انفعالات، تفضى إلى إذعان النفس، فتنبسط النفس عن أمر من الأمور، أو تنقبض عنه، من غير روية وفكر واختيار، أى على مستوى اللاوعى. وذلك فى ضوء المقولة النفسية (الأرسطية)، التى تؤكد أن الإنسان يتبع تخيلاته أكثر مما يتبع عقله أو علمه، وأن سلوكه يتحدد ـ فى الغالب ـ بحسب تخيله أكثر مما يتحدد بحسب ظنه أو علمه. ومادام الأمر كذلك، فإن إثارة القوة المتخيلة فى المتلقى تعنى إفساح السبيل أمام مجال الإيهام، لتمارس الأقاويل الشعرية المخيلة دورها، فتستفز المتلقين إلى أمر من الأمور، أو «توقع فى نفوسهم محبة له، أو ميلاً إليه، أو طمعاً فيه، أو غضباً وسخطاً على خصمه»[1]. كما يقول الفارابى وابن سينا وحازم على السواء.

لقد تقبل الفلاسفة الذين يعتمد عليهم حازم مصطلح «المحاكاة» الأرسطى، إلا أنهم ربطوا المصطلح ربطاً وثيقاً بعلم النفس القديم، فاستطاعوا ـ بعد أن كيفوا معطياته مع تصورهم لمهمة الشعر ـ أن يدركوا الفاعلية السيكولوجية للتخييل على مستوى المتلقى. لقد انتهوا إلى أن المحاكاة، بسبب طبيعتها التخيلية، لا تنقل العالم نقلاً حرفياً، فضلاً عن أنها لا تقدم أى شكل من أشكال المعرفة الفلسفية.. إنها نتاج لإدراك ذاتى، تنتخب فيه المخيلة من المدركات ما يتناسب مع الإدراك الذاتى للمبدع، وموقفه من العالم أو انفعاله بمعطياته. وإذا كانت المحاكاة نتاجاً لإدراك ذاتى عند المبدع، فإنها تتوجه ـ بداهة ـ إلى الجانب الذاتى عند المتلقى، فتثير انفعاله، وتؤثر فى مشاعره وأحاسيسه.

قد تتناقض المحاكاة ـ من هذه الزاوية ـ مع العقل الخالص للمتلقى، ما دام العقل الخالص يتشكك فى كل خبرة ذاتية قرينة انفعال أو تخيل، إلا أن المحاكاة لا

(١) منهاج البلغاء/ ١١٦.

يمكن أن تتناقض مع القوة المتخيلة للمتلقى، لأن القوة المتخيلة ـ عند المتلقى ـ نظير القوة التى أبدعت المحاكاة نفسها عند المبدع، والنظير يتعاطف ـ عادة ـ مع نظيره، فضلاً عن أن القوة المتخيلة عند المتلقى هى القوة الفاعلة فى الجوانب الذاتية للإنسان. إن القوة المتخيلة تسيطر على القوة النزوعية عند الإنسان، فإذا استثير التخيل انفعلت القوة النزوعية، وتحركت فى الاتجاه الذى تفرضه حركة التخيل، لأن القوة النزوعية تخدم المتخيلة وتستجيب لها ـ «بالإيتمار لها» كما يقول الفلاسفة ـ وإذا أضفنا إلى ذلك أن الإنسان كثيراً ما تتبع أفعاله تخيلاته، أكثر مما تتبع علمه أو ظنه، وأن سلوكه يتحدد ـ فى كثير من الأحيان ـ بحسب التخيل لا بحسب الظن أو العلم، أدركنا ما للقوة المتخيلة من تأثير فى المتلقى، وأدركنا السر فى توجه المحاكاة إلى هذه القوة بالذات والتأثير فيها. ولذلك كله يقول حازم: «لما كانت النفوس قد جبلت على التنبه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصبا، وكانت هذه الجبلة فى الإنسان أقوى منها فى سائر الحيوان.. اشتد ولوع النفس بالتخيل، وصارت شديدة الانفعال له، حتى إنها ربما تركت التصديق للتخيل، فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها. وجملة الأمر أنها تنفعل للمحاكاة انفعالاً من غير روية، سواء كان الأمر الذى وقعت المحاكاة فيه على ما خيلته لها المحاكاة حقيقة، أو كان ذلك لا حقيقة له، فيبسطها التخيل للأمر أو يقبضها عنه. فلا تقصر فى طلبه أو الهرب منه عن درجة المبصر لذلك فيكون إيثار الشئ أو تركه طاعة للتخييل غير مقصر عن إيثاره أو تركه انقياداً للروية»[1].

ويمكن أن تعنى الإثارة التخيلية ـ بهذا الفهم ـ إمكان النظر إلى الموضوع المخيل من أحد نقيضيه اللذين يمكن أن ينطوى عليهما. هناك ـ أولاً ـ إمكان تضخيم الجوانب السلبية فى الموضوع، وذلك ما يسمى «التقبيح»، وهناك ـ ثانياً ـ إمكان تضخيم الجوانب الإيجابية للموضوع نفسه أو غيره، وذلك هو «التحسين». وعندما تصبح فاعلية التخييل مرتبطة بالتحسين والتقبيح، فإنها ترتبط بغاية متصلة

(١) منهاج البلغاء/ ١١٦.

بالسلوك الإنسانى، من حيث تعديله أو توجيهه أو تحويله من النقيض إلى النقيض. وتتحقق هذه الغاية عندما يربط الشاعر المخيل الموضوع الأصلى الذى يعالجه بموضوعات أخرى قد تماثله، لكنها أشد قبحاً أو أشد حسناً، فتسرى صفات الحسن أو القبح من الموضوعات الثانوية إلى الموضوع الأصلى، فيميل إليه المتلقى أو ينفر منه، بعد أن يقوم ـ دون أن يعى ـ بعملية «قياس» تدعمها المماثلة، ويقويها المبدأ القائل إن ما يجوز على أحد المتماثلين يجوز على الآخر.

وقد قيل إن المحاكاة هى إيراد مثل الشئ وليس هو. و «المماثلة» ـ هنا ـ لا تعنى التطابق؛ فلا قيمة أو معنى لمحاكاة الشئ بنفسه، إنما تعنى المماثلة الاشتراك ـ فحسب ـ فى صفة أو أكثر بين طرفين أو موضوعين. والاشتراك ليس مهماً فى ذاته، المهم هو ما يؤدى إليه من إشاعة صفات الحسن والقبح ونقلها من طرف إلى آخر، أو من موضوع إلى غيره، بطريقة تغدو معها المقايسة بدهية وفعالة، كأن الشعر ـ من هذه الزاوية ـ «قياس» مادته «المخيلات» التى لا يعول على ما فيها من صدق أو كذب، بقدر ما يعول على قدرتها على الإيهام النابع من تخييل المماثلة، وما يصحب التخييل من انفعالات تفضى إلى وقفة سلوكية بعينها. وقد قال ابن سينا ـ ومن قبله الفارابى ومن بعده ابن رشد ثم حازم ـ إن الشعر مقدمات مخيلة تبسط الطبع نحو أمر أو تقبضه عنه «مثل تشبيهنا العسل بالمرة فينفر عنه الطبع، وكتشبيهنا التهور بالشجاعة والجبن بالاحتياط فيرغب فيه الطبع»[1].

و«المماثلة» تستدعى ذهنياً «الاقتران» الذى يشير إليه حازم كثيراً، وسأتحدث عنه فيما بعد، فضلاً عن أن المماثلة هى التى دفعت ابن سينا إلى القول بأن المحاكيات ثلاثة: تشبيه، واستعارة، وتركيب[2]. وذلك على أساس أنه ما دامت المحاكاة هى إيراد مثل الشىء وليس هو، فلابد أن تكون: إما على سبيل تشبيه الشئ بغيره، وإما على سبيل إبداله بغيره، وهو المجاز والاستعارة، وإما على سبيل التركيب منهما. وبقدر ما

---

(١) ابن سينا: **النجاة**/ ٦٤.

(٢) ابن سينا: **فن الشعر**/ ١٧١.

يرتبط هذا الفهم البلاغي للمحاكاة بالمماثلة، فإنه يدعم التخييل باعتباره عملية إيهام بمجموعة من الأشياء والقيم والموضوعات، يمكن أن تقرر سلفاً، لكن الاستجابة إليها لا تتحقق إلا بفعل المماثلة التي تبرز الإيهام نفسه.

وتساهم البنية اللغوية الخاصة بالشعر في تحقيق عملية الإيهام من هذه الزاوية. وربما كان الأقرب إلى الدقة أن نقول إنها العلة الفاعلة وراء العملية. هناك الوزن وأثره في تدعيم الوقفة السلوكية المقصودة، وهناك الخصائص المجازية للغة الشعر، وهي أوضح صلة بعملية الإيهام، لما تنطوي عليه من علاقات تبرز الإيهام. ويغدو الأمر أكثر قابلية للفهم عندما نقول إن لغة الشعر بطبيعتها لغة مجازية، تقوم على علاقات واقترانات، تنطوي ـ غالباً ـ على المماثلة، فتضم التشبيه والاستعارة والمجاز بعامة. ولقد قال ابن سينا إن «استعمال الاستعارت والمجازات في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة، ومناسبتها للكلام النثرى المرسل أقل من مناسبتها للشعر»[1]، كما قال إن التشبيه يجرى مجرى الاستعارة «فأمَّا أصله فهو للشعر». وانفراد الشعر بالاستعارة والتشبيه، باعتبارهما أصل فيه دون سواه، يضعنا في قلب عملية الإيهام، من حيث قدرة التخييل الشعرى على التحسين والتقبيح، بالربط الموهم بين الموضوعات، بإيراد مثل الشئ في الحسن أو القبح.

التخييل الشعرى ـ إذن ـ عملية إيهام تفضى إلى تحسين أو تقبيح. وكل تحسين أو تقبيح يفضى ـ بدوره ـ إلى اتخاذ المتلقى وقفة سلوكية محددة، يمكن معرفتها سلفاً، ويمكن السيطرة عليها أو توجيهها بقوة التخييل الشعرى. ومادام الأمر كذلك، فيمكن أن يكون الشعر ذا أثر إيجابى في حياة الفرد والجماعة، وذلك بربط عملية التخييل بمخطط أخلاقى، يقوم الشعر بتوصيل قيمه إلى المتلقى، خلال عملية الإيهام المصاحبة لفاعليته المتميزة. وبمثل هذا الفهم يمكن الدفاع عن الشعر في وجه أى تيار معاد له، بل يمكن نفى الآثار الضارة التى قد يحدثها التخيل، وذلك بربط التخييل ـ دوماً ـ بإطار محدد من القيم يوجه مسار الفعل التخيلى للقصيدة،

---

(١) ابن سينا: **الخطابة** / ٢٠٣.

ويحدد قيمتها على المستوى الأخلاقى فى آن. وما دام الإنسان يتبع تخيلاته أكثر مما يتبع عمله، فمن الضرورى أن يوجد الشعر ليوجه هذا الجانب فى الإنسان، فيقوده إلى طريق الحق، أو يساعده فى الوصول إلى السعادة القصوى، التى هى أكمل المقصودات الإنسانية. وفى هذا الإطار تتحدد للشعر مهمته، فيصبح لوناً من التربية الأخلاقية للفرد والجماعة، ووسيلة راقية فى التوجيه وتعليم جمهور المدن والأمم، فالتخييل ـ فيما يقول الفارابى ـ «هو ضرب من ضروب تعليم الجمهور والعامة»[١].

هذا التحديد لمهمة الشعر ينطلق أساساً من مفهوم التخييل، باعتباره العملية التى يحدث بها الشعر آثاره فى المتلقى. وبدون التخييل يبدو السبيل إلى فهم مهمة الشعر منغلقاً لا يفضى إلى شئ، على الأقل عند الفلاسفة الذين يعتمد عليهم حازم. ولذلك نجد حازماً يلح على التخييل كل الإلحاح، متابعاً ـ فى ذلك ـ الأصول التى بدأت بالفارابى وامتدت عبر ابن سينا. وإذا كان المخيل من الشعر عند ابن سينا «هو الكلام الذى تذعن له النفس فتنبسط عن أمور من غير روية وفكر واختيار»[٢]، فإن التخييل عند حازم هو أن تتمثل لمتلقى الشعر صورة أو صور «ينفعل لتخيلها.. انفعالاً من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[٣]. والإشارة إلى الانبساط والانقباض، باعتبارهما أثرين يصاحب كلاهما فعل التخييل، تفضى إلى التحسين والتقبيح، باعتبارهما مرتبطين بمهمة الشعر وغايته. فالمقصود بالشعر ـ فيما يقول حازم ـ «إنهاض النفوس إلى فعل شئ أو طلبه أو اعتقاده، أو التخلى عن فعله أو طلبه أو اعتقاده، بما يخيل لها فيه من حسن أو قبح أو جلالة أو خسة»[٤]. وتعنى هذه الإشارة ـ بداهة ـ أن كل موضوعات الشعر لها انتساب إلى كل ما يفعله الإنسان ويطلبه ويعتقده، مما يؤكد الآثار السلوكية التى يحدثها التخيل، والتى تقود إلى تحديد مهمة أخلاقية للشعر.

---

(١) الفارابى: **فلسفة أرسطو**/ ٦١، وقارن **بتحصيل السعادة**/ ٣٨، و**كتاب الحروف**/ ١٥٢.

(٢) ابن سينا: **فن الشعر**/ ١٦١، والنص فى **المنهاج** /٨٥.

(٣) حازم: **المنهاج**/ ٨٥.

(٤) المرجع نفسه/ ١٠٦.

٣ الأساس الأخلاقى لمهمة الشعر

ويبدأ تحديد هذه المهمة من تأكيد حقيقة مؤداها أن «الأقاويل الشعرية.. القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار، ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما يراد، بما يخيل لها فيه من خير أو شر»[١]، وذلك قول لا يجعل الشعر من قبيل المتعة العارضة أو التسلية الهينة أو الوصف المنمق، أو مجرد الدعاية التى تهدف إلى الإقناع على حساب الحقيقة، بل هو قول يشد الشعر إلى مهمة أخلاقية لها آثارها فى حياة الفرد والجماعة. ومادام المقصود بالشعر ـ فيما يقول حازم ـ هو إنهاض النفوس إلى فعل شئ أو طلبه أو اعتقاده، أو التخلى عن فعله أو طلبه أو اعتقاده، فمن المنطقى أن يكون الموضوع الأساسى فى صناعة الشعر هو الأشياء المتصلة بما يفعله الإنسان ويطلبه ويعتقده، ومن المنطقى ـ أيضاً ـ أن تكون أداة صناعة الشعر متصلة بغايته أو مؤدية إليها، فتظل منتسبة إلى الفعل الإنسانى من زاوية الطلب أو الاعتقاد أو الممارسة.

إن نجاح الشعر مرتبط بمدى العون الذى يقدمه إلى الإنسان، فى تجاوز مستوى الضرورة إلى مستويات أكثر سمواً، تصل الإنسان بكل ما ينبغى أن يكون عليه،

(١) المنهاج/٣٣٧.

باعتباره المخلوق الذى فضله الله على كثير من خلقه. لنقل إن الإنسان فى الحياة وتر مشدود بين نقيضين يتجاذبانه، الخير فى جانب والشر فى جانب آخر، وصلاح الإنسان مرتبط بسعيه إلى الخير وتحليه بالفضائل، وتجاوزه الشر، ونفيه الرذائل. والسعى إلى الخير مرتبط بتجاوز مستوى الضرورة، وإيثار النفس على البدن، مثلما هو مرتبط بتجاوز الذات وإيثار الغير على النفس «فالفاضل من آثر نعيم نفسه الباقى على نعيم بدنه الفانى، ومن أنصف غيره من ذوى الاستحقاق فيما فيه نعيم بدنه الفانى، أو آثره بذلك على نفسه. والإيثار أفضل ليعتاض بذلك ما يكون له سببا إلى النعيم الباقى كالأجر، أو ما يتنزل فى توهمه منزلة النعيم الباقى كالذكر الجميل»[1].

يقول حازم ـ متابعاً الفلاسفة من قبله ـ إن الإنسان، فى جميع ما يحاوله ويسعى نحوه، إنما يتلمس حظوظاً فيها صلاح لنفسه، أو حظوظاً فيها صلاح لبدنه. المهم فى السّعى أن لا يوقع الإنسان الضرر بنفسه أو بغيره، والأكثر أهمية أن ينطوى السعى على فائدة الآخرين وإيثارهم، تشبهاً بالخالق الذى يعطى دون مقابل. واستقصاء الإنسان مصالح نفسه وسعيه إليها من كل سبيل لايسبب ضرراً للغير أو ظلماً، أما استقصاء الإنسان حظوظ بدنه وطلبه لها فى كل وجه، فإنه يؤدى إلى ضرر الغير والظلم. ويرجع ذلك، فى الفكر الأخلاقى الذى ينهل منه حازم، إلى سمو النفس بالقياس إلى البدن. والإعلاء من شأن النفس يؤدى إلى إعلاء حظوظها ومطالبها، فيبسط شرف النفس ظله على قناعتها، بحيث تربط هذه القناعة بالعدل، بينما يربط البدن بالظلم الذى يقترن بتلبية مطالب البدن الخشنة. والظلم قبيح فما أدى إليه قبيح. وإذا كان الإنسان لا يبلغ كماله إلا مع أبناء جنسه وبمعونتهم، ما دام لا يستطيع تحقيق جميع الخبرات الممكنة بمفرده، بل بتعاونه مع غيره[2]، فمن

---

(١) المنهاج/١٦٢.

(٢) من المهم أن نلاحظ شمول هذه النظرة، إلى درجة تحتوى مفهوم اللغة البشرية؛ فتصبح اللغة وسيلة للتواصل والتعاون بين أبناء الجنس البشرى، ومجالاً للإفادة والاستفادة على السواء. يقول حازم: «لما كان الكلام أولى الأشياء بأن يجعل دليلاً على المعانى التى احتاج الناس إلى تفاهمها بحسب احتياجهم إلى بعضهم بعضاً على تحصيل المنافع وإزاحة المضار وإلى استفادتهم حقائق الأمور وإفادتها، وجب أن يكون المتكلم يبتغى إما إفادة المخاطب، أو الاستفادة منه». المرجع السابق/ ٣٤٤.

الطبيعي أن يكون أساس الفضائل هو القناعة من حظوظ البدن بما يدع المجال رحباً أمام النفس لتمارس إنسانيتها الحقّة، فتشارك غيرها من النفوس الفاضلة، مشاركة تقوم على الإيثار والحب، إذ بدون الإيثار والحب لا تقوم جماعة فاضلة قط؛ ولذلك وجب أن يكون الفضل في القناعة من حظوظ البدن بما لا يؤدى إلى مزاحمة ذى استحقاق، وفى الرغبة فى جميع حظوظ النفس. أما حظوظ النفس فخيراتها وكمالاتها مقترنة بنعيمها الباقي. على عكس حظوظ البدن، التى ترتبط خيراتها وكمالاتها بنعيمه الفانى، فهى خيرات وكمالات زائلة بالقياس إلى ما للنفس. والفاضل ـ من هذا المنظور ـ من آثر نعيم نفسه الباقى على نعيم بدنه الفانى. ولا يتحقق ذلك إلا بالنصفة والعدل، بل بالنافل والفضل من الأفعال التى تقوم على الإيثار، فتغدو سبيلاً إلى الأجر الجميل والذكر الجميل فى آن.

والفضيلة ـ بهذا الفهم ـ هى إيثار النفس على البدن، وإيثار الغير على النفس. والأفعال، من حيث ارتباطها بالفضيلة أو الرذيلة، تختلف رتبها فى مقدار ما يجب عليها أو مقدار ما توصف به من حمد أو ذم بحسب الأحوال المطيفة. «والأحوال المطيفة بالأفعال هي: الزمان والمكان، وما منه الفعل، وما إليه الفعل، وما عنده الفعل، وما به الفعل، وما من أجله الفعل»[1]. وإذا كان الأمر كذلك، وجب أن نضع تلك الأحوال المطيفة فى تقديرنا ونحن نحكم على الأفعال، بحيث يكون الفعل الإنسانى بالنسبة إلى حال منها محموداً، وبالنسبة إلى حال أخرى مذموماً، ويكون بالنسبة إلى بعض تلك الأحوال فى أعلى درجات الحمد، أو العكس: «فأخذ أبى دؤاد الحق من ابنه وإفادته بجاره الذى قتله يربى على كثير مما يجل عن فواضل الكرم ونوافله، وإن كان ذلك نصفة منه. وجود كعب علي النمرى بالجرع التى آثره بها على نفسه حتى مات عطشاً فى المكان الذى كانا فيه أعظم أثراً فى الكرم من جود غيره بكل حظ جليل لا تعود به السماحة عليه بمثل ما عادت على كعب»[2]. وأكثر ما تعتقد

(١) المنهاج/١٦٢.

(٢) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

به العرب فى المدح ـ من هذه الزاوية ـ الأفعال، التى تتجشم الأنفس فيها الضرر لنفع غيرها ممن له أدنى استحقاق أو حاجة إلى ذلك، ولهذا قال المتنبى:

لولا المشقة ساد الناس كلهم   الجود يُفْقِرُ والإقدام قتال

وقد عبر حازم ـ نظماً ـ عما قال المتنبى بقوله[1]:

لو نيلت العليا بلا مشقة   كان طلاب المجد أدنى مبتغى
ولم يكن بين الورى تفاوت   فى شيم البأس وأخلاق النّدى

وعند هذا المستوى يميز حازم بين ما يسميه بالنصفة والعدل وما يسميه النافلة والفضل، على أساس أن الأمور التى تتجشم فيها النفوس المشقة والضرر لتنفع بذلك غيرها «إما أن تكون حقوقاً ثابتة قبل المتجشم للمشقة فيها فيكون ذلك منه نصفة وعدلاً، وإما أن تكون غير واجبة قبله بل يسمح بها تبرعاً ويتفضل بها إيثاراً فيكون ذلك منه نافلة وفضلاً، وأحق المدح ما كان بهذا الصنف من الأفعال»[2]. وجلى أن النافل والفاضل من الفعل يقوم على الإيثار، ويعبر عن حرص الكائن على تجاوز ذاته الضيقة، حيث تتواصل مع غيره من البشر، فى إطار من الحب وإنكار الذات. وبمثل هذا الإيثار تتحقق للإنسان جميع الخيرات الممكنة، ويصل إلى مرتبة الإنسان الحقة، فيصدر فى سلوكه عن الفضيلة التى تعلى حظوظ النفس على حظوظ البدن، وتعلى من حق الغير على أساس من الإيثار النبيل.

يكشف هذا التصور عن تسليم حازم بالثنائية السائدة فى الفكر الإسلامى، على مستويات متعددة. وهى ثنائية تقرن الفضائل بالنفس (الناطقة ـ العاقلة ـ المطمئنة) كما تقرن البدن بالرذائل، بحيث يصبح الإنسان منقسماً بين نقيضين يتجاذبانه، أو موزعاً بين وجودين؛ يقترن أولهما بالنفس فى أصفى حالاتها التى تستقبل ما يشبه «الفيض» فى حال تنعم معها باللذات الباقية، ويقترن ثانيهما بالبدن أو بالوجه المعتم للنفس، عندما تتعلق النفس بالرذائل والعرضى من اللذات الفانية. وتتجاوب فى هذا

---

(١) حازم: قصائد ومقطعات/ ٥٧.

(٢) المنهاج/ ١٦٤ ـ ١٦٥.

التصور نظريات الفلاسفة المتعددة مع التراث الدينى النقلى، بحيث يتخلق من هذا التجاوب ما يمكن أن نسميه فكر حازم الذى يصدر عنه فى المنهاج خاصة عندما يتحدث عن الأساس الأخلاقى للشعر، كما يصدر عنه فى تعامله مع حكام عصره، وهو يقدم لهم نتاج نظمه، على نحو ما فعل فى مقصورته التى قدمها إلى المستنصر بالله الخفصى (تولى بعد وفاة والده أبى زكريا فى ٦٤٧هـ) والتى يقول حازم فى خاتمتها [(١)]:

لم يأمر النفس برشد غير من	نهنهها عن الهوى ومن نهى
لا تله فى وجودك الأول عن	وجودك الثانى ونهنه من لها
فالمرء ما بين وجودين، ومن	ظن الوجود واحداً فقد سها
وكل نفس ذات وجهين بدا	مرآهما للعين من حيث اختفى:
فوجهها الأعلى له تأثر	لما عليه فاض من نور النهى،
ووجهها الأدنى له تأثر	لما عليه ران من حب الدنى
فمن سما بذاته إلى العلا	زاد كمالاً لكمال وزكا
ومن هوى بذاته إلى الهوى	زاد به نقصا لنقص ودسا
فاحرص على وجودك الباقى، ودع	ما ليس يبقى، واقله فى من قلى؛
ولا تحد عن سنن السنة فى	حال، وكن ممن بأهلها اقتدى
وخذ من الآراء بالرأى الذى	وافق قول الله، واترك ما عدا

ولست فى حاجة إلى أن ألفت الانتباه إلى تجاوب الحكمة والشريعة فى معطيات هذا النظم (بشكل يكيف بين «سنن السنة» ومفهوم النفس التى هبطت ـ عند ابن سينا ـ من المحل الأرفع) وتجاوب هذه المعطيات مع الأساس النقدى الذى تتحدد على أساس منه المهمة الأخلاقية للشعر عند حازم.

لو تقبلنا هذا التصور الأخلاقى قلنا إن فاعلية التحسين والتقبيح فى الشعر تحدث أثرها من خلال مخطط أخلاقى، يربط اكتمال العمل الشعرى بكمال الإنسان

(١) ديوان حازم / ٧٠.

نفسه، أو ـ بعبارة أخرى ـ بمساعدة الإنسان على الوصول إلى الكمال. ولذلك تبدو فاعلية التحسين والتقبيح غير مفارقة للدين والعقل والمروءة. يقول حازم إن التحسين والتقبيح إما أن يتعلقا بفعل أو اعتقاد، وإما أن يتعلقا بالشئ الذى يفعل أو يعتقد: «وإنما جعلت التحسين والتقبيح يتصرفان طوراً إلى الشئ نفسه، وتارة إلى فعله أو اعتقاده أو طلبه، وتارة إلى مجموع ذلك كله، لأنَّ الشيخ إذا عشق جارية جميلة وأردنا أن نصرفه عنها بالأقاويل الشعرية، اعتمدنا ذم الفعل وعيب التصابى فى حال المشيب وما ناسب هذا. فإن كانت قبيحة أو ممن يجوز تخييل القبح فيها أضفنا إلى ذم تصابى الشيخ ذم قبح الفتاة. فإن كان العاشق شاباً اعتمدنا ذم ما فى المرأة من قبح خلق وخلائق نحو ما يوصف النساء به من الغدر والملالة وغير ذلك. ولم نقبح علقة العشق فى الشباب إلا من جهة عقل أو نحو ذلك»[1]. وقد يكشف هذا القول عن حرص على الجوانب التى توقع التحسين والتقبيح، إلا أنه يكشف ـ بالإضافة إلى ذلك ـ عن الجوانب والزوايا التى يتم من خلالها التحسين والتقبيح؛ فالتقبيح والتحسين يتحقق ـ عند حازم ـ من أربع زوايا:

أولاً: إما أن يحسن الشئ من جهة الدين وما تؤثره النفس من الثواب على فعل شئ أو اعتقاده وتخاف من العقوبة على تركه وإهماله، وإما أن يقبح من ضد ذلك.

ثانياً: وإما يحسن الشئ من جهة العقل وما يجب أن يؤثره الإنسان من جهة ما هو عاقل ذو أنفة من الجهل والسفاهة، وإما أن يقبح من ضد ذلك.

ثالثاً: وإما أن يحسن من جهة المروءات والكرم وما تؤثره النفس من الذكر الجميل والثناء عليه، أو يقبح من ضد ذلك.

رابعاً: وإما أن يحسن من جهة الحظ العاجل وما تحرص عليه النفس وتشتهيه مما ينفعها من جهة ما تؤثر من النعمة وصلاح الحال، أو يقبح من ضد ذلك.

ومن المؤكد أن هذه الزوايا الأربع تمثل معياراً أخلاقياً له ثباته فى تحديد البعد الأخلاقى للشعر، لكن هذا المعيار يزداد وضوحاً عندما يقرر حازم أن التحسين

(١) المنهاج/ ١٠٨.

والتقبيح لا يتعلق بالفعل الإنسانى من جهة ما هو عليه فى نفسه بشكل مطلق، بل يتعلق ـ بالمثل ـ بالأحوال المطيفة بالفعل، مما قد يقترن بالزمان والمكان، أو بغاية الفعل، أو بالفاعل له. المهم أن يكون التحسين والتقبيح وفقاً للأشياء «التى كأنها غايات تترامى إليها مطالب الناس». وتلك الأشياء التى عليها مدار التحسينات والتقبيحات هى الورع والعقل والمروءة والشهوة فى الحظ العاجل. ولذلك يقول حازم: «التحسينات والتقبيحات الشعرية تميل إلى أشياء، وتنصرف عن أشياء، وتكثر فى أشياء، وتقل فى أشياء، بحسب ما يكون عليه الشئ من التباس بآداب البشر، وما يكون عليه من نفع أو ضرر أو لا يكون له التباس يعتد به فى تأثر النفوس له من جهة نفع أو ضرر»[1]. ومعنى هذا أن اكتمال الشعر مرتبط باكتمال الحياة، ما دام الشعر يهدف إلى تحقيق النفع والتكامل على المستوى الأخلاقى. ولا قيمة ـ بهذا المعنى ـ لشعر لا يحقق نفعاً، ولا يساعد الإنسان على تجاوز مستوى الضرورة إلى مستوى السعادة.

عندما يصبح كمال الشعر مرتبطاً بكمال الحياة نفسها، فمن المنطقى أن تكون القوانين التى يتحقق بها اكتمال العمل الشعرى ـ على مستوى المهمة ـ هى نفسها التى يتحقق بها اكتمال التجربة الإنسانية. إن القصد من الأقاويل الشعرية هو استجلاب المنافع واستدفاع المضار، والنافع فى الفن لابد أن يكون نافعاً فى الحياة، لأنه لا يمكن أن يتعارض النافع فى الفن مع النافع فى الحياة، ما دامت غاية الفن تعين على تحقيق غاية الحياة، من زاوية تكامل الجوانب الإنسانية فى الحياة. النافع فى الحياة شبيه بالنافع فى الفن، كلاهما أشبه بوجهى العملة لشئ واحد متصل بغاية الإنسان وسعيه وراء الكمال. ولذلك فإن أى حكم على الشعر لا بد أن يكون مرتبطاً بالدرجة التى تغنى بها القصيدة النشاط الإنسانى، وتهدى المسعى الإنسانى الذى يحتوى كل ما يفعله الإنسان أو يطلبه أو يعتقده.

وما دام الشعر نشاطاً إنسانياً يرتبط بسعى البشر نحو الكمال، فإنه لا يمكن إلا أن يكون أحد الأنشطة الإنسانية الراقية، لأن رقى الغاية يبسط ظله على كل وسيلة

---

(١) المنهاج/ ١٠٨.

تؤدى إليه. وبذلك تصبح القيمة الأخلاقية مصاحبة للقيمة الجمالية وغير مفارقة لها. إن الجميل خير بالضرورة، والأفعال الجميلة قرينة الفضائل، والأجمل هو الوجه الآخر للأنفع، طالما ارتبطا بالكيفية التى تعين الكائن الإنسانى على الوصول إلى الكمال. ومن المنطقى ـ والأمر كذلك ـ أن يشد الشعر إلى إطار من القيم الخلقية قائم بالضرورة خارج مجال الفن، وأن تحدد مهمة الشعر فى ضوء مخطط أخلاقى يمثل إطار القيم المسلم بقيمتها. ويبدأ هذا الإطار بالثنائية التى تفصل مابين النفس والبدن، وترفع من شأن الأولى على حساب الثانى، مستندة فى ذلك إلى تراث يمكن التوفيق بين ما فيه من حكمة وشريعة.

إن الشعر يهدف إلى كمال الحياة. وما دام يسعى نحو هذا الهدف فلابد من أن يتبنى المخطط الأخلاقى الذى يصل الإنسان بهدى منه إلى الفضيلة والسعادة. ولكن الشعر لا يوصل قيم هذا المخطط الأخلاقى بطريقة مباشرة، إنه يوصلها من خلال وسيط نوعى يقدم قيم هذا المخطط تقديماً فنياً مؤثراً. والتقديم الفنى المؤثر ينطوى على قيمة تتجاوز المحتوى الأخلاقى، بل إنها ـ فى حقيقة الأمر ـ قيمة غير مفارقة للمحتوى الأخلاقى، وأعنى القيمة الجمالية التى تقترن بلذة التعرف المجدد، والمتعة الكامنة فى تكامل الشكل، وتناسب العناصر المكونة له. ومن هنا تبدو أهمية الشعر لو قورنت بأهمية الأخلاق.

إن الشعر ينطوى على قيمة أخلاقية وجمالية، أو لنقل إنه ينطوى على قيمة جمالية أخلاقية فى آن، ولذلك يمكن أن يستجيب له الناس ويؤثر فى سلوكهم، على نحو قد لا يستطيعه علم الأخلاق بمقولاته النظرية المجردة. ولذلك حرص الفلاسفة الذين يعتمد عليهم حازم ـ وإن أعلوا من شأن الفلسفة على الفن ـ على تأكيد جانبى المتعة الجمالية والفائدة الأخلاقية، فى كل حديث لهم عن مهمة الفن بعامة، والشعر بخاصة. وبقدر ما أعلوا من جانب المتعة الجمالية المصاحبة للشكل، أكدوا جانب الفائدة التربوية التى ينطوى عليها كل عمل من أعمال الفن. ولذلك عرّف الفارابى التّراجيديا (صناعة المديح) تعريفاً ينصب على محتواها الأخلاقى كما

ينصب على خصائصها الشكلية، فقال: «وأما طراغوذيا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم يلتذ به كل من سمعه من الناس أو تلاه، يذكر فيه الخير والأمور المحمودة المحروص عليها، ويمدح بها مديرى المدن»(١).

ومن المؤكد أن ابن سينا لم ينظر إلى مهمة الشعر من الزاوية نفسها التى نظر منها الفارابى، ولكنه متفق مع سلفه فى شئ مهم يتصل بالمحتوى الأخلاقى للفن. صحيح أن ابن سينا جعل أغراض المحاكاة الشعرية ثلاثة، هى: التحسين والتقبيح والمطابقة، متابعاً فى ذلك الفكرة الأرسطية التى ترى أن الشاعر يحاكى الأفعال بأحسن أو أقبح مما هى عليه، أو يحاكيها كما هى عليه. ولكن ابن سينا، بعد أن تأمل ملياً، أدرك أن المطابقة يصعب أن تشكل بذاتها غاية أو غرضاً للشعر، لأنها تفتقد القدرة على التأثير فى السلوك، كما تفتقد البعد الذاتى الذى يخلعه الشاعر على موضوعه. إن كل محاكاة ـ عنده ـ «إما أن يقصد بها التحسين وإما أن يقصد بها التقبيح، فإن الشئ إنما يحاكى ليحسن أو يقبح»(٢). «والتخييل معد نحو قبض النفس وبسطها»(٣). وما يقال عن المحاكاة الصرفة أو المطالبة «دون القول الموجه نحو الانفعال، يبدو من قبيل الهذر ولذلك تقل فى أشعارهم»(٤). ومن هنا يتباعد ابن سينا عن أرسطو، أو ـ على الأقل ـ يضيف إلى الفكرة الأرسطية؛ فيقول إن محاكاة المطابقة «محاكاة معدّة» يمكن أن يمال بها إلى قبح وأن يمال بها إلى حسن، «مثل من شبه شوق النفس الغضبية بوثب الأسد، فإن هذه مطابقة يمكن أن تمال إلى الجانبين: فيقال توثب الأسد الظالم، أو توثب الأسد المقدام، فالأول يكون مهيئاً نحو الذم، والثانى يكون مهيئاً نحو المدح. فالمطالبة تستحيل إلى تحسين وتقبيح بتضمن شئ زائد»(٥). ومعنى هذا أن محاكاة المطابقة تتحدد قيمتها فى أنها محض مادة خام يمكن أن تستغل فيضاف إليها شئ زائد، فتصبح مؤثرة فى السلوك الإنسانى. أما

---

(١) الفارابى: **فن الشعر**/ ١٥٣.

(٢) ابن سينا: **فن الشعر**/١٦٩.

(٣) ابن سينا: المرجع السابق/١٧٩.

(٤) المرجع السابق/١٨٨.

(٥) المرجع السابق/ ١٧٠ ـ ١٧١.

قيمتها فى ذاتها فمن الواضح أنها تغدو أقل جدوى من محاكاة التحسين والتقبيح، لغياب الأثر الأخلاقى المصاحب لها وشحوبه بالقياس إلى محاكاة التحسين والتقبيح، وهذا هو ما فهمه ابن رشد عندما قال: «لما كان المحاكون والمشبهون إنما يقصدون بذلك أن يحثوا على عمل بعض الأفعال الإرادية وأن يكفوا عن عمل بعضها، فقد يجب ضرورة أن تكون الأمور التى يقصد محاكاتها إما فضائل وإما رذائل، وذلك أن كل فعل وكل خلق إنما هو تابع لأحد هذين، أعنى الفضيلة والرذيلة.. وإذا كان كل تشبيه وحكاية إنما تكون بالحسن والقبح، فظاهر أن كل تشبيه وحكاية إنما يقصد بها التحسين والتقبيح.. وقد يوجد للتشبيه بالقول فصل ثالث، وهو التشبيه الذى يقصد به مطابقة المشبه والمشبه به من غير أن يقصد فى ذلك تحسين أو تقبيح لكن نفس المطابقة فقط. وهذا النوع من التشبيه هوكالمادة المعدة لأن تستحيل إلى الطرفين، أعنى أنها تستحيل تارة إلى التحسين بزيادة عليها، وتارة إلى التقبيح بزيادة أيضاً عليها»[1].

ورغم أن ابن رشد يسلم بكثرة محاكاة المطابقة فى الشعر العربى، إلا أنه يقدر ـ فحسب ـ الجانب الذى يهدف فيه الشعر إلى غاية محددة ترتبط بالسلوك الإنسانى، ولولا ذلك لما قال: «ليس يقصد من صناعة الشعر أى لذة اتفقت، ولكن إنما يقصد بها حصول الالتذاذ بتخييل الفضائل»[2]. ومن الجلى أن تخييل الفضائل لن يتحقق فى محاكاة المطابقة لأنها أقرب إلى الحرفية، وبالتالى تصبح قيمة هذا اللون من المحاكاة أدنى بكثير من قيمة محاكاة التحسين والتقبيح، التى يغلب عليها البعد الأخلاقى. ولذلك نلحظ إلحاح الفلاسفة وإلحاح حازم، فى كل تعريف للشعر، على تأكيد «القبض أو البسط» باعتبار كل منهما نتيجة مصاحبة لفعل التخييل الشعرى، وهى نتيجة غير ملازمة لمحاكاة المطابقة.

ومن الطبيعى ـ والأمر كذلك ـ أن لا يخلع حازم على محاكاة المطابقة الأهمية نفسها التى يخلعها على محاكاة التحسين والتقبيح. إن محاكاة المطابقة ـ عنده ـ «لا

---

(١) ابن رشد: **تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر**/ ٦٥ ـ ٦٦.

(٢) المرجع نفسه/ ١٠٥.

يقصد بها إلا ضرب من رياضة الخواطر والملح فى بعض المواضع التى يعتمد فيها وصف الشئ ومحاكاته بما يطابقه ويخيله على ما هو عليه»[1]. ولا يستطيع حازم أن يفهم إمكان أن تغدو هذه المحاكاة غرضاً مستقلاً، ولكنه لا يستطيع أن ينكرها بعد أن أثبتها أساتذته من الفلاسفة أمثال ابن سينا وابن رشد، فيكتفى بذكرها ذكراً يشكك في استقلالها وتميزها الواضح فيقول: «وربما كانت محاكاة المطابقة فى قوة المحاكاة التحسينية أو التقبيحية. فإن أوصاف الشئ الذى يقصد فى محاكاته المطابقة لا تخلو من أن تكون من قبيل ما يحمد ويذم، وإن قل قسطها من الحمد والذم. والنفس من شأنها أن تميل إلى ما يحمد وتتجافى عما يذم، فكأن التخييل بالجملة لم يخل من تحريك النفس إلى استحسان أو إلى استقباح. فلهذا كانت قوة محاكاة المطابقة فى كثير من المواضع قوة إحدى المحاكاتين التحسينية والتقبيحية، لكنها قسم ثالث على كل حال، إذ لم تخلص إلى تحسين ولا تقبيح. وقد ذكر هذا أبو على بن سينا، وقسم المحاكيات هذه القسمة»[2].

واضطراب حازم إزاء هذا اللون من المحاكاة يكشف عن المقولة الأساسية الثابتة فى أذهان الفلاسفة جميعاً، وهى أن الشعر تخييل، وما دام كذلك فهو مرتبط بالسلوك الإنسانى، من حيث القدرة على التأثير والتوجيه والتعليم. وبمثل هذه المقولة يمكن لحازم مواجهة التيارات المعادية للشعر، التى تصاعدت إلى ذروتها فى عصره، إلى درجة جعلته يقول: «كثير من أنذال العالم ـ وما أكثرهم ـ يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة. وكان القدماء، من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيها ضد ما اعتقده هؤلاء الزعانفة، على حال قد نبه عليها أبو على ابن سينا فقال: كان الشاعر فى القديم ينزل منزلة النبى، فيعتقد قوله ويصدق حكمه، ويؤمن بكهانته. فانظر إلى تفاوت مابين الحالين: حال كان ينزل فيها منزلة أشرف العالم وأفضلهم، وحال صار ينزل فيها أخس العالم وأنقصهم»[3].

---

(١) المنهاج/٩٢.

(٢) المرجع نفسه/٩٢، وقارن بمفهوم حازم عن الوصف/٣٣٦.

(٣) المنهاج/ ١٢٤.

إن الدفاع عن الشعر لا يمكن أن يصبح له قيمة فى مجتمع إسلامى إلا بتأكد محتواه الأخلاقى وآثاره الإيجابية فى السلوك. ومادام العرب قد اتخذوا الكلام نظماً فنثراً ـ فيما يقول حازم ـ «للوعظ والحض على المصالح»[1]، فلا سبيل للدفاع عن الشعر إلا بتأكيد مهمته الأخلاقية، وتأكيد أن الأقاويل الشعرية يقصد بها «استجلاب المنافع واستدفاع المضار». ومن الطبيعى ـ والأمر كذلك ـ أن يصبح التخييل قوام الأقاويل الشعرية، وأن يرتبط فهمه بغاية الشعر الأخلاقية من حيث هى عملية ذات صلة بإيهام يتحقق «بإعمال الحيلة فى إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر بمقتضاه»[2].

إن إفادة حازم من الفلاسفة فى تشكيله للمخطط الأخلاقى، الذى يحدد عنصر القيمة فى فهمه مهمة الشعر، تقوده إلى إعادة النظر فى التراث النقدى السابق عليه. وليس هناك ناقد يمكن أن يتأثر حازم بخطاه فى هذا الجانب أكثر من قدامة بن جعفر، لأسباب متعددة؛ أهمها أن قدامة ينهل من الأصول الفلسفية نفسها التى ينهل منها حازم، فضلاً عن أن ما طرحه قدامة من مخطط أخلاقى، يسند تصوره لأغراض الشعر، يمكن أن يدعم موقف حازم فى دفاعه عن الشعر، ويدعمه ـ بالمثل ـ فى صياغة فهم المهمة.

صحيح أن حازماً يمكن أن يخالف قدامة فى تقسيم الشعر إلى أغراض محددة، منها الوصف والتشبيه، ولكن حازماً ـ وهذا هو المهم ـ يتقبل مفهوم قدامة عن الفضائل الأربع، باعتبارها محوراً للقيم التى يدور حولها الشعر، من حيث هو فن يعالج الفعل الإنسانى، فى صدوره عن قيم أساسية، هى العقل والعدل والعفة والشجاعة. ولذلك يعتمد حازم كل الاعتماد ـ عندما يفرق بين الحقيقى والزائف من المدح والذم ـ على قدامة ويتقبل قوله: «لما كانت فضائل الناس من حيث هم ناس لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان على ما عليه أهل الألباب،

---

(١) المنهاج / ٢٢٢.

(٢) المرجع نفسه/٣٦١.

إنما هى العقل والعفة والعدل والشجاعة، كان القاصد بهذه الأربعة مصيباً وبما سواها مخطئاً». كما يتقبل حازم مفهوم الفضيلة باعتبارها وسطاً بين طرفين مذمومين ويعقّب عليه بقوله: «إن الفعل العائد بمنفعة ما إنما يحمد ما لم يعد الإفراط فيه بمضرة، وما لم يكن من القلة والتقصير بحيث لا يغنى؛ فإذا وقع وسطاً بين هذين الطرفين كان محموداً، ولذلك قال عليه الصلاة والسلام: خير الأمور أوسطها، ألا ترى أن الكرم إذا أفرط عدّ سرفاً وتبذيراً، والإقدام إذا أفرط فهجم بصاحبه على المتالف فى كل حين وموطن، عدّ ذلك تهوراً وهوجاً ، وإذا وقع التقصير عن الإقدام والبذل بالجملة أو وقع من ذلك ما لا اعتداد به، عد ذلك بخلاً وجبناً. وقد تكون قلة الشئ بحيث لا يوجب عليه حمداً ولا ذماً. وجميع تلك الأفعال ونقائصها إنما تعد فضائل أو رذائل فيستوجب عليها الثناء المطلق أو الذم المطلق، ويعتقد فى صاحبها أنه خيِّر أو شرِّير، إذا حصلت له فيها ملكة وصارت له عادة لا يفارقها إلى ما ناقضها. فإن وقع الفعل المسمى فضيلة منه ولم يتبعه بمثله ولا تمادى عليه لم يستحق أن يسمى فاضلاً، ولا أن يثنى عليه الثناء المطلق. وعلى هذا يجب أيضاً أن يكون الاعتبار فى وقوع الفعل المسمى رذيلة»[١].

ولايكتفى حازم بذلك بل ينتصف لقدامة من مخالفيه، وبخاصة الآمدى وابن سنان الخفاجى، وأهم ما فى هذا الانتصاف تأكيد حازم أن الأخلاق مكتسبة، وبالتالى فإنها مرتبطة بالجهد الإنسانى، وبسعى الإنسان فى الوصول إلى الكمال. وهناك ما يدعم هذا الرأى فى كتابات الفلاسفة، وبخاصة الفارابى الذى يعتمد عليه حازم كثيراً؛ إذ يقول الفارابى: «إن الأخلاق كلها، الجميل منها والقبيح، هى مكتسبة ويمكن للإنسان متى لم يكن له خلق حاصل أن يحصل خلقاً»[٢]. بل إن عبارات حازم عن اكتساب الفضائل بالتطبيع والاعتياد والرياضة ومجاهدة النفس، تردنا إلى عبارات الفارابى فى كتاباته الأخلاقية بشكل لافت.

وتأكيد قدرة الإنسان على المجاهدة والانتقال من الأخلاق القبيحة إلى الأخلاق الجميلة، يعنى ضمناً قدرة الشعر على توجيه السلوك الإنسانى، وتحويل هذا السلوك

---

(١) المنهاج/ ١٦٧ ـ ١٦٨.

(٢) الفارابى: كتاب التنبيه على سبيل السعادة /٧.

من القبح إلى الجمال، أو من الرذيلة إلى الفضيلة. وبدهيّ أن المخطط الأخلاقى الذى يحدد مهمة الشعر يغدو مخططاً فارغ المحتوى، ما لم يعتمد أساساً على التسليم بمقولة الأخلاق المكتسبة؛ إذ بدون التسليم بهذه المقولة يغدو الأثر الأخلاقى للشعر بلا أى أساس واضح، بل يصبح مشكوكاً فيه. والتلازم وثيق بين التعليم بمهمة الشعر الأخلاقية والقول بأن الأخلاق مكتسبة، كما أن نفى اكتساب الأخلاق ونفى الجهد الإنسانى فى تحصيلها يعنى نفى الأثر الأخلاقى للشعر. وإزاء هذا النفى يغدو الدفاع عن الشعر، فى مجتمع إسلامى، دفاعاً مشكوكاً فى جدواه أو صدقه.

ومن المنطقى ــ والأمر كذلك ــ أن يذهب حازم إلى أن ما يميز الإنسان عن غيره هو العقل الذى تنبع من مكابدته الخلاقة كل الفضائل المميزة للنوع الإنسانى. ومن المنطقى ــ أيضاً ــ أن يسلم حازماً بما سلم به قدامة من قبل، من حيث التهوين من قيمة العرق أو الأسرة أو الثراء بالقياس إلى الفضائل الذاتية للعقل، ولم يكن من قبيل المصادفة أن يؤكد حازم الشاعر هذه المعانى فى وعى ممدوحيه، بأبيات من قبيل[1]:

وإن أغنى الناس عندى عاقل	أبدى اقتناعاً بالقليل واكتفى
من لم يكن منتمياً للخير لم	يكرم وإن كان كريم المنتمى
من لم يكن بعقله مستبصراً	فإنما إبصاره مثل العمى
ما أصل فعل المرء إلا رأيه	وليس أصل رأيه إلا الحجا

(١) ديوان حازم/ ٧٠ ــ ٧١.

4 الشعر والجماعة

من الممكن أن يحل الالتزام بهذا التصور الأخلاقى لمهمة الشعر معضلة الشاعر فى مدح الحكام ومن شابههم. ويتقبل حازم ـ من هذه الزاوية ـ الحل الذى وضعه قدامه من قبله، فيقول: «يجب أن يقصد فى مدح صنف من الناس إلى الوصف الذى يليق به، وأن يعتمد فى مدح واحد ممن يراد تقريظه بما يصلح له من تلك الفضائل وما تفرغ منها، وأن لا يجعل الشئ منها حيلة لمن لا يستحقه ولا هو من بابه»[1]. وعبارة حازم عن ضرورة أن لا يجعل الشاعر المدح «حيلة لمن لا يستحقه ولا هو من بابه» عبارة حاسمة، تواجه الموقف مواجهة أكثر شجاعة مما نجده عند ابن رشيق الذى قال عن تعرض الشعراء للدول: «وأحمق الشعراء عندى من أدخل نفسه فى هذا الباب وتعرض له، وما للشاعر والتعرض للحتوف؟ وإنما هو طالب فضل، فلم يضع رأس ماله، لا سيما وإنما هو رأسه، وكل شئ يحتمل إلا الطعن فى الدول، فإن دعت إلى ذلك ضرورة مجحفة، فتعصب المرء لمن هو فى ملكه وتحت سلطانه أصوب وأعذر له من كل جهة وعلى كل حال»[2]. قد يقول حازم: «فأما مدح الخلفاء

(١) المنهاج / ١٧٠.

(٢) العمدة ١/٧٥، وقارن بقوله: «وإذا كان الممدوح ملكاً لم يبال الشاعر كيف قال فيه، ولا كيف أطنب، وذلك محمود وسواه المذموم» ٢/ ١٢٩.

فيكون بأفضل ما يتفرع من تلك الفضائل وأجلها وأكملها كنصرة الدين، وإفاضة العدل، وحسن السيرة، والسياسة، والعلم، والحلم، والتقى، والورع، والرأفة، والرحمة، والكرم، والهيبة، وما أشبه ذلك. وينبغى أن يتخطى فى أوصافهم من جميع ذلك حدود الاقتصاد إلى حدود الإفراط، وأن يترقى عن وصفهم بفعال ما يكون حقاً واجباً إلى تقريظهم بما يكون من ذلك نافلة وفضلاً»[1]. وذلك قول يؤكد الإفراط، ولكنّ الإفراط عند حازم له معنى لا يبعد كثيراً عن معناه عند قدامة. إنه مقبول ما دام غير مفارق للهدف الأساسى للشاعر، وهو تصوير النموذج الإنسانى الذى يحتوى الفضائل.

ولكن ماذا يفعل الشاعر إذا لم يجد الفضائل متحققة فى شخص الممدوح؟ إن الإجابة تنبع مما يقوله حازم عن ضرورة أن لا يجعل الشاعر من الفضائل حلية لمن لا يستحقها ولا هو من بابها، فضلاً عن أن التركيز على مدح الحكام «بما يكون نافلة وفضلاً» يمكن أن يكون له مغزاه التربوى المتصل بالحكام أنفسهم، كأن مدح الحكام بإنكار الذات ـ فيما يرى حازم ـ قد يدفعهم إلى هذا الإنكار بالفعل وإلا فليصمت الشاعر والشعراء، وذلك واضح فى قوله: «ولكثرة القائلين المغالطين فى دعوى النظم.. لم يفرّق الناس بين المسىء والمسف إلى الاسترفاد بما يحدثه وبين المحسن المرتفع عن الاسترفاد بالشعر»[2].

لا يتعامل حازم مع الشاعر باعتباره «طالب فضل» كما يفترض «ابن رشيق»، بل يتعامل معه باعتباره «صاحب رسالة» مؤثرة فى حياة الفرد والجماعة. ولولا هذا الإيمان بأهمية الشعر لما تقبل حازم ما قاله ابن سينا عن مقارنة الشاعر بالنبى، فهى مقارنة تهدف إلى رفع مكانة الشاعر، وجعله يتنزل أشرف العالم وأفضلهم، بدل منزلة أخس العالم وأنقصهم. ولن تتحقق للشاعر هذه المكانة إلا بعد أن يعى الشاعر دوره المهم فى حياة الجماعة، وبعد أن تعى الجماعة نفسها دور الشاعر.

قد يقسم حازم أمهات الطرق الشعرية إلى أربع، هى: التهانى، والتعازى، والمدائح، والأهاجى، وقد يضع تحت كل قسم من هذه الأقسام أقساماً أخرى فرعية،

---

(١) المنهاج / ١٧٠.

(٢) المرجع نفسه / ١٢٥.

ولكنه ـ وهذا هو الأهم ـ يؤكد ضرورة أن يصدر الشعر عن إيمان بجدواه، وعن فكر ولع بالفن الذى فيه القول. ولا جدال ـ عند حازم ـ أن الذى «لم يقل رغبة ولا رهبة» أفضل ممن يقول عن رهبة أو رغبة.

إن الشعر يعالج الموضوعات التى يمكن أن يحيط بها علم إنسانى، ومجالاته هى كل شئ يتصل بحياة الإنسان أو الجماعة، من قريب أو بعيد، والقصد من الشعر هو حمل النفوس على فعل من الأفعال «بأن يخيل لها أو يوقع فى غالب ظنها أنه خير أو شر، بطريق من الطرق التى يقال بها أنها خيرات أو شرور»[1]. وليس من الضرورى أن يعرف الناس جميعاً كل طرق الخير والشر، فهناك ما يعرفه الخاصة دون الجمهور من العامة، وما يعرفه الخاصة والجمهور على السواء. أما الشاعر فهو مطالب بمعرفة كل شئ، فموضوعات الشعر ذات صلة بكل جوانب الحياة، وما يشغل الشاعر ـ على وجه الخصوص ـ هو كل ما له صلة وثيقة بأغراض الإنسان. إن أعرق المعانى فى الصناعة الشعرية هى «ما اشتدت علقته بأغراض الإنسان، وكانت دواعى آرائه متوفرة عليه، وكانت نفوس الخاصة والعامة قد اشتركت فى الفطرة على الميل إليها أو النفور عنها»[2]. ولا يعنى هذا القول الحجر على الشاعر فى مجال دون آخر بقدر ما يعنى تأكيد علاقة الشعر بالجماعة.

إن الجماعة لن تتأثر بالشعر إلا إذا كان شيئا يمس حياتها. وليس من الضرورى أن يمس الشعر حياة الجماعة، المهم أن يتصل بحياتها بشكل أو بآخر، وإلا ضعفت استجابة الجماعة. ويبدو أن هذا هو السبب الذى جعل حازماً يقول: «إن الالتذاذ بالتخييل والمحاكاة إنما يكمل بأن يكون قد سبق للنفس إحساس بالشئ المخيل، وتقدم لها عهد به»[3]. وليس معنى هذا بالطبع أن يقتصر الإبداع على ما يبدو جلياً أو واضحاً بالنسبة إلى المتلقى. إن حساسية الشاعر تمكنه من الالتفات إلى ما لا يلتفت إليه الجمهور، كما تمكنه من الكشف عن جوانب إنسانية لا تبرز عادة إلى مستوى

(١) المنهاج / ٢٠.

(٢) المرجع السابق والصفحة نفسها.

(٣) المرجع نفسه / ١١٨.

الوعى العادى. ولذلك يؤكد حازم الأثر الذى يحدثه الشعر فى المتلقى، من حيث صلة الأثر بالأشياء التى فطرت النفوس على استلذاذها أو التألم منها. إن ما فطرت نفوس الجمهور على الالتذاذ له هو أحق الأشياء بالمعالجة فيما يقول حازم، ولكن ما لم تفطر عليه نفوس الجمهور يظل - فى رأى حازم أيضاً - قابلاً للدخول فى مجال الشعر، المهم أن يتصل بحياة الجماعة «فإن للشاعر أن يبنى كلامه على التخيل فى شئ من الموجودات ليبسط النفوس له أو يقبضها عنه ولا يكون كلامه فى ذلك معيبا إذا كان الغرض مبنياً على ذلك» [1].

وارتباط الشعر بحياة الجماعة يفرض على الشعر مستويات متعددة فى المعالجة. هناك ما يمكن أن يسمى بالأغراض الجمهورية فى الشعر، حيث «يراد استثارة الأفعال الجمهورية أو كفكفتها بالإقناعات والتخاييل المستعملة فيه»[2]، وفى هذه الأغراض يمكن للشعر أن يفيد من الخطابة فى كيفية الإقناع وحمل النفوس على الأشياء، أو تقوية الظن تمهيداً لإيقاع اليقين «لأن صناعة الشعر تستعمل يسيراً من الأقوال الخطابية، كما أن الخطابة تستعمل يسيراً من الأقوال الشعرية لتعتضد المحاكاة فى هذه بإقناع والإقناع فى تلك بالمحاكاة» [3]. صحيح أن التخييل هو قوام المعانى الشعرية وأن الإقناع هو قوام المعانى الخطابية، ولكن التخييل يرمى - فى النهاية - إلى شئ غير بعيد عن الإقناع، لأن الغرض من الشعر والخطابة واحد «وهو إعمال الحيلة فى إلقاء الكلام من النفوس بمحمل القبول لتتأثر لمقتضاه» [4]. وإذا أضفنا إلى ذلك أن النفوس تحب الافتنان فى مذاهب الكلام، ليتجدد نشاطها بتجدد الكلام عليها، أدركنا أن استخدام طرائق الخطابة فى الإقناع يمكن أن تفيد الشعر فى أغراضه الجمهورية. ولذلك كانت المراوحة بين المعانى الشعرية والمعانى الخطابية

(١) المنهاج / ٣٣.
(٢) المرجع نفسه / ٤١.
(٣) المرجع نفسه / ٢٩٣.
(٤) المرجع نفسه / ٣٦١.

«أعود براحة النفس وأعون على تحصيل الغرض المطلوب»[1]. والمهم فى الأمر كله أن تكون الأقاويل الخطابية ـ فى القصيدة ـ تابعة دوماً للأقاويل المخيلة، وتلك طريقة المتنبى الذى كان يعتمد المراوحة بين معانيه، «ويضع مقنعاتها من مخيلاتها أحسن وضع»[2].

والحديث عن الأغراض الجمهورية، من حيث صلتها بالإقناع، يؤكد ما يمكن أن نسميه بالدور السياسى للشاعر فى حياة الجماعة. ويفهم حازم هذا الدور فهماً تربوياً وثيق الصلة بتصوره الأخلاقى لمهمة الشعر. وفى هذا الإطار، يبدو الشعر كأنه عملية تعليم، من خلال صياغة مؤثرة، تحث على الفضائل الخاصة، على مستوى السلوك الفردى، كما تحث على الفضائل العامة، على مستوى السلوك الجماعى. ولا سبيل إلى التعليم دون إقناع، ولاسبيل إلى حمل الجماعة على الاستجابة دون التوسل بطرائق الخطابة وأساليبها. ولا يتوقف الأمر على ذلك فحسب، بل لابد من قدر من المبالغة، ولا ضير من بعض الكذب. وما دامت غاية الشعر تبسط ظلها على وسائل الإقناع وتبررها؛ فمن الممكن للشاعر أن يشوب كلامه ببعض الكذب النافع لحمل الجماعة على ما يريد. ولقاصد النصح ـ فيما يقول حازم ـ أن يتعرض للكذب النافع «كمن يحذر قوماً من عدو يتوقع إناخته عليهم، فإن له أن يقرب البعيد ويكثر القليل فى ذلك ليأخذوا أنفسهم بالحزم والاحتياط»[3].

ويبدو الإقناع ـ من هذه الزاوية ـ مرتبطاً بمجموعة من الوسائل الأسلوبية، يستغلها الشعر، بنوع من «الدُّلسة» لإيقاع الحيل، التى هى عمدة فى إنهاض النفوس. ويعتمد إيقاع الحيل ـ عند حازم ـ على إبداع صناعة الشعر ومناسبته لما وضع بإزائه، مما يؤدى إلى تأكيد كل ما من شأنه أن يجذب المتلقى إا التصديق، فتظهر أهمية صيغ الأمر وأساليب الإنشاء، وأهمية «الترامى بالكلام أنحاء شتى

(١) المنهاج / ٣٦١

(٢) المرجع نفسه / ١٦٣.

(٣) المرجع نفسه / ٨٤ ـ ٨٥.

فى جهة جهة وتركيب تركيب وصيغة صيغة»[1]. كما تظهر القدرة على الإيهام بالصدق، أو إظهار القائل من المبالغة فى تشكيه أو تظلمه أو تحذيره ما يوهم أنه صادق «فيكون ذلك بمنزلة الحال فيمن ادعى أن عدواً وراءه وهو مع ذلك سليب ممتقع اللون، فإن النفوس تميل إلى تصديقه وتقنعها دعواه»[2].

وهناك وسائل أخرى للإقناع غير هذه تقترب بنا من حدود المغالطة المنطقية، إلى الدرجة التى يقترن فيها حذق الشاعر بقدرته على ترويج الكذب وتمويهه على النفس، ولا يخالج حازماً الشك فى أن مثل هذه الحيل تعين الشاعر على تحقيق وظيفته، وتمكنه من النجاح فى الأغراض الجمهورية. ولذلك لا يشعر أن حدود المغالطة التى يلج عوالمها يمكن أن تتعارض مع تصوره الأخلاقى للشعر، فالغاية تبرر الوسيلة، وشرف الغاية ينفى كل ريبة تقترن بالمغالطة فى هذا المجال.

ولكن إذا تجاوزنا هذا الجانب الخطر، الذى يعكر على نقاء مهمة الشاعر، إلى جانب آخر، وجدنا بعداً جديداً يضيفه حازم، فيما يتصل بعلاقة الشعر بالجماعة. ويرتبط هذا البعد بقدرة الشعر على استغلال التاريخ، كى يحرك الجماعة ويؤثر فيها، بربطه المتميز بين الماضى والحاضر. إن الشعر مرتبط بالحاضر ارتباطه بالجماعة التى تتلقاه، ولكن هذا الارتباط لا تعوقه العودة إلى الماضى، بل على العكس؛ تبدو العودة إلى الماضى مرتبطة بالتأمل الذى يستخلص العبرة والعظة، فيدعم الحاضر ويقويه. ومن هذه الزاوية، لا يعالج الشعر الماضى باعتباره شيئاً منفصلاً انقضى وانفصل عن الوعى نهائياً، وإنما يعالجه باعتباره قوة إيجابية يمكن أن تسرى فى الحاضر لتوجهه وجهات أفضل، وذلك من خلال «الإحالة».

«والإحالة» مصطلح من مصطلحات حازم، يقصد به إشارة الشاعر إلى أحداث التاريخ أو معالجة وقائعه معالجة تقرن الحاضر بالماضى، أو تحيل إليه «إحالة تذكرة، أو إحالة محاكاة، أو مفاضلة، أو إضراب، أو إضافة»[3]. وبغض النظر عن أنواع الإحالة

---

(١) المنهاج/٢٤٨.

(٢) المرجع نفسه/٢٤٧.

(٣) المرجع نفسه /٢٢١.

فهى مرتبطة بغاية الشعر الجمهورية. ومن هذه الزاوية يقوم تعامل الشاعر مع التاريخ على أن يناسب الشاعر بين مقاصد كلامه وأحداث التاريخ، فيحاكى الحاضر بالماضى أو يحيل به عليه، أو يستشهد على الحديث بالقديم.

وينبغى أن تكون الإحالة منطوية على مغزى إيجابى يرتبط بحياة الجماعة، مما يفرض عامل الاختيار من أحداث التاريخ، والتركيز على القصص التى تنطوى على مغزى تربوى من ناحية، والتى يعرفها الجمهور أو تثير فيه استجابة تلقائية من ناحية أخرى. يقول حازم: «وملاحظات الشعراء الأقاصيص والأخبار.. فى أشعارهم ومناسبتهم بين تلك المعانى المتقدمة والمعانى المقاربة لزمان وجودهم، والكائنة فيها، التى يبنون عليها أشعارهم مما يحسن فى صناعة الشعر. ويجب للشاعر أن يعتمد من ذلك المشهور، الذى هو أوضح فى معناه من المعنى الذى يناسب بينه وبينه، ويعلقه عن طريق التشبيه، أو التنظير، أو المثل، أو غير ذلك. ويسمى ما تسبب إلى ذكره من القصص المتقدمة المأثورة، بذكر قصة أو حال معهودة الإحالة، لأن الشاعر يحيل بالمعهود على المأثور»[1]. ويريد حازم بهذا كله أن يؤكد أن العودة إلى التاريخ مرتبطة بالحاضر أصلاً، ومن ثم يلمح بضرورة المشابهة بين قصص الماضى ووقائع الحاضر، حتى يتم الربط المؤثر فى ذهن المتلقى، كما يلمح أيضاً إلى ضرورة أن تكون الإحالة على المشهور، أى على ما هو لصيق بوعى الجماعة، غير مفارق لشعورها.

ولقد كان حازم يعرف أن استخدام الشعر، على هذا النحو، قائم فى الشعر اليونانى؛ إذ كان لشعراء اليونان ـ فيما يقول ـ طرق كثيرة فى أشعارهم «يذكرون فيها انتقال أمور الزمان وتصاريفه، وتنقل الدور وما تجرى عليه أحوال الناس وتؤول إليه»[2]. ولا يقتصر الأمر على شعراء اليونان فحسب، فهناك من العرب من برز فى

(١) المنهاج/٦٨.

(٢) المرجع نفسه/١٨٩.

ذلك، وبخاصة ابن دراج القسطلى الذى يسجل له حازم عنايته بالتواريخ وتقلبات الدول[1].

وفى ديوان حازم ما يكشف لنا عن تصوره لعلاقة الشعر بالتاريخ بشكل واضح، من حيث وعيه بأهمية الماضى فى حياة الجماعة، ومن حيث وعيه بأهمية التاريخ بالنسبة إلى الشاعر. وبدهى أن يرتبط هذا الوعى بالوضع المعقد فى عصر حازم. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يفتتح حازم مقصورته بالإشارة إلى أنه كتبها لكى تكون «تذكرة لمن يتذكر وتسلية لمن أنكر من الزمان ما عرف وعرف ما أنكر، جعلتها ديواناً محيطاً بكثير من أحوال العالم والوجود»[2]. وربما تلفتنا الإشارة إلى أحوال العالم والوجود إلى تأثر بالشعر اليونانى، من حيث ذكر انتقال أمور الزمان وتصاريفه، وتنقل الدول وما يعتور أحوال الناس من تقلب. وأهم من إثبات هذا التأثر أن نقول إن الإشارة إلى الماضى لها مغزاها الإيجابى الذى يريد حازم أن يؤكده، بالإحالة إلى التاريخ العربى القديم. ومن هنا تركز المقصورة ـ فى جانب منها ـ على المقارنة بين الماضى المزدهر والحاضر المتخلف، كما تركز على الإحالة التاريخية التى تؤكد مجموعة من الدلالات، فى ضوء مبدأ يصوغه حازم نظماً وهو[3]:

وفى إذّكار الحادثات عبر يسلى بها عن مثلها ويؤتسى

وفى ضوء فكرة «الائتساء» يمكن أن تؤكد الإشارات التاريخية القيم المهمة التى تحمل مغزى تربوياً. ويغدو الأمر لافتاً للانتباه عندما ترتبط «الإحالة» بإحساس المفكر بالغربة، فى عصر يأبى أن يستمع إلى نصح المفكر، فتبدو الإحالة بمثابة النذير، فى قول حازم:

ورب رأى حسن قد اغتدى مقبحاً عند الجهول مزدرى
قد كذّب الزرقاء قوم حسبوا مقالها الصادق زوراً مفترى
سمت بعينيها إلى الجيش الذى تدرع الأشجار كيداً واكتسى

---

(١) المنهاج/٢١٩.

(٢) ديوان حازم/١٢.

(٣) المرجع نفسه/٥٩.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

قالت ولم تكذب ـ أرى مقبلة ... إليكم يا قوم أشجار الفلا
وأبصرت ما لم تحقق عينها ... صورته فى كف شخص قد نأى
قالت أراه خاصفاً أو آكلاً ... لكتف، لهفى على ما قد أتى
فصيّحت ديار من كذبها ... بجحفل قد عاث فيها وعنا

ومن البدهى أن يلتفت حازم إلى جانب الحكمة، مادام مشغولاً بالجانب التربوى الذى يقوم به الشاعر فى حياة الجماعة. ومحاكاة الحكمة تخايل حازماً لأنها يمكن أن تصبح «مثالاً لكيفيات مجارى الأمور والأحوال وما تستمر عليه أمور الأزمنة والدهر»[1]. ويرتبط تأثير الحكمة ـ فى الشعر ـ بقدرتها على الإيحاء والإقناع، وخاصة عندما تتجاوب أصداء التجارب المركزة فيها مع واقع الحال، فتحدث لدى المتلقى استجابة مقترنة بالتصديق. ومن هنا يمكن للحكمة أن ترد على سبيل الاستدلال، «لتوطن النفوس على ما لا يمكنها التحرز منه، ولتحذر النفوس مما يمكنها التحرز منه، ولترغب فيما يجب أن يرغب فيه وترهب مما يجب أن ترهبه. وذلك فى ضرب من الاستدلال يردف الشاعر به معانى كلامه، فيكشف بذلك عن أسباب الأمور وجهات الاتفاق بينها»[2].

إن تأكيد صلة الشعر بالجماعة على هذا النحو يؤكد المهمة الأخلاقية تأكيداً مباشراً. وتتراجع، فى سبيل هذا التأكيد، الجوانب الذاتية الخاصة بانفعالات الشاعر الفردية؛ بحيث تبدو صورة الشاعر المعلم أوضح من الصورة الذاتية للشاعر الذاتى[3]. ومع ذلك، فحازم لا ينفى الجوانب الذاتية للشعر، لأنه لا ينفى تعدد أوجه الحياة، وتعدد أوجه الشعر فى التعامل مع الجماعة.

---

(١) المنهاج/١٠٥.

(٢) المرجع نفسه /٦٧ـ ٢٢١ـ ٣٧٩.

(٣) ومع ذلك فهذه الصورة قائمة، وإن كان حازم يربطها ـ فى بعض المواضع ـ بالحنين، حيث يقول: «أحق البواعث بأن يكون هو السبب الأول الداعى إلى قول الشعر هو الوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل المألوفة وألافها عند فراقها وتذكر عهودها وعهودهم الحميدة فيها، وكأن الشاعر يريد أن يبقى ذكرا أو يصوغ مقالاً يخيل فيه حال أحبابه. ويقيم المعانى المحاكية لهم فى الأذهان مقام صورهم وهيئاتهم، ويحاكى فيه جميع أمورهم حتى يجعل فى المعانى أمثلة لهم ولأحوالهم» المنهاج/٢٤٩، وقارن نص/١١.

ومادام الشعر يدور حول حياة الجماعة، فإن طرائقه وموضوعاته تختلف باختلاف حياة البشر. إن موضوع الشعر يمكن أن يكون حلاً مفرحاً أو مفجعاً أو شاجياً؛ ذلك لأن حياة البشر نفسها تتقلب بين هذه الأحوال. وإذا كان الشعر فى معالجته هذه الأحوال إنما يعالج أحوال الوضع الإنسانى، ويؤكد الفضيلة فى حالاتها المتعددة بطرائق متعددة، فإن القول الفاجع والشاجى يمكن أن يحمل رفض الكائن للوضع الإنسانى المتردى، كما يحمل الألم الإنسانى المصاحب لكل وضع متأزم. والأحوال الشاجية منها أحوال أعقبت فيها الوحشة من الأنس والكدر من الصفاء، ويلفت النظر منها أعقاب التنعم بالوطن المؤنس بالتألم لفراقه، وأعقاب التنعم بالزمن المسعد بالتألم لفراقه، كما يلفت النظر منها الجور الذى يوضع موضع العدل والإساءة التى توضع موضع الإحسان، و «أكثر الناس لا يخلو عن بعض هذه الأحوال». أما الأحوال المفجعة فهى التى «يذكر فيها الإنسان ما يلحق العالم من الغير والفساد ومآل بنى الدنيا إلى ذلك»[1]. والدور الإيجابى للشعر بارز فى معالجة هذه الأحوال، من حيث هى تعبير عن رفض الكائن للمتردى فضلاً عن أن هذا الدور بارز فى ضرورة تأكيد الفرحة والأمل من خلال قتامة الفجيعة والشج: «وإذا تمادى استمرار الشاعر فى الأسلوب على معان من شأن النفس أن تنقبض عنها وتستوحش منها فقد يحق عليه أن يؤنس النفوس» وهذا طبيعى؛ إذ «يجب أن تؤنس النفوس عند استجمامها من توالى المعانى التى من شأنها أن تقبضها بمعان يناسب بينها وبين تلك مما شأنه أن يبسطه»[2].

ومن هذه الزاوية، يبدو لأحوال الشعر المستطابة أو السارة مغزى إيجابى، خاصة عندما تتصل هذه الأحوال بالمدركات المنعمة وبكل ما هو مفرح. إن مثل هذه الأحوال ترتبط بالإيناس والقضاء على الوحشة، وتساعد على استجمام النفوس فى سعيها، خاصة عندما تؤكد فرحة الكائن بوجوده وتنعمه بكل ما هو بهيج.

---

(١) المنهاج/٣٥٨.

(٢) المرجع نفسه/ ٣٥٨ ـ ٣٥٩.

وأحسب أن هذا الجانب الخاص بالإيناس والاستجمام يشكل مدخلاً لفهم البعد الوظيفى للغزل وأشعار المجون. إن مفهوم «الإيناس» و «الاستجمام» يحل معضلة هذا اللون من الشعر على المستوى الأخلاقى الذى يفكر فيه حازم، ويبرر هذا اللون من الشعر تبريراً يجعله مقبولاً على أساس من الأخلاق. ومن هنا، يقيم حازم تفرقته بين ما يسميه «طرق الجد» و «طرق الهزل»، وكلا المصطلحين قديم يرجع إلى الفارابى فى القرن الرابع للهجرة. وقد لجأ الفارابى إلى هذا التمييز ليفرق بين أنواع الفن التى ترتبط ارتباطاً مباشراً بسعى الإنسان وراء السعادة القصوى، التى هى أكمل المقصودات الإنسانية، وأنواع الفن الأخرى التى لا ترتبط مباشرة بهذا السعى، وإنما تعين عليه بطريق غير مباشر بما تتيحه للإنسان من راحة أو استجمام ييسر عليه مواصلة السعى الشاق وراء السعادة القصوى[1]. ويستند مثل هذا التبرير لطرق الهزل إلى تصور مؤداه أن النفوس ربما ملت الحق، لذلك فهى تحتاج إلى أن تمترى نشاطها وتبقى جمامها بشئ من الهزل. وقد قيل: «روحوا القلوب تعى الذكر»، كما قيل: «روحوا القلوب فإن لها سآمة كسآمة الأبدان»، وجاء فى الخبر: «روحوا قلوبكم ساعة بعد ساعة، فإن القلوب تمل». ومن قصد هذا بالهزل فالجد أراد «لأنه قصد المنفعة، وما يوجبه الرأى من سياسة نفسه وعقله، وإجمام قلبه وفكره»[2].

ولا تفارق تفرقة حازم بين «طرق الجد» و «طرق الهزل» هذا الأساس العام. إن طريقة الجد «هى مذهب فى الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مروءة وعقل بنزاع الهوى والهمة»، وطريقة الهزل مذهب آخر «تصدر الأقاويل فيه عن مجون وسخف بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك»[3]. وبمثل هذا التمييز «يجب فى معانى الطريقة الجدية أن تكون النفس فيها طامحة إلى ذكر ما لا يشين ذكره ولا يسقط عن مروءة المتكلم، وأن تكون واقفة دون أدنى ما يحتشم من ذكره ذو المروءة أو يكبر نفسه

(١) جابر عصفور: نظرية الفن عند الفارابى، مجلة «الكاتب»، القاهرة، ديسمبر ١٩٧٥.

(٢) البرهان فى وجوه البيان/ ١٩٩.

(٣) المنهاج/ ٣٢٧.

عنـه»[1]. وتتوافق عبارات الطريقة الجدية مع محتواها، فيتحرى فيها المتانة والرصانة وقد تأخذ بنصيب من الرشاقة، لا يتعارض مع الظاهر الشريف فى الجد. وعلى العكس من ذلك طريقة الهزل، حيث تكون النفس مسفة إلى ذكر أى شئ، فلا تكبر عن صغير ولا ترتفع عن نازل.

وقد يذكّر هذا التمييز بين «الجد» و «الهزل» بأرسطو فيما يتصل بالتمييز بين «التراجيديا» و «الكوميديا»، ولكن المهم أن حازماً، وإن أفاد من معطيات أرسطية، يستغل هذه المعطيات لتأدية غايات متباينة، ترتبط بفهم الفارابى لوظيفة الفن بعامة. ولعل فى هذا ما يبرر قبول حازم للتداخل بين الطريقتين، على أساس أن «ذا الجد قد يأتى من الهزل بما يخفف فى بعض المواضع، فإن الكريم قد يطرب، وقد يحتاج إلى إطرابه». ويستدل حازم على ذلك بما يرويه عن سقراط من أن «حكاية الهزل سخيف أهلها وحكاية الجد مكروهة وحكاية الممزوج منها معتدل. ولا يقبل شاعر يحكى كل جنس بل نطرده وندفع ملاحته وطيبه، ونقبل على شاعرنا الذى يسلك مسلك الجد فقط»[2]. وواضح أن مصدر هذا القول هو «جمهورية أفلاطون»، ولكن علينا أن نلاحظ أن حازماً لا يوافق منحاها العام فى الهجوم على الشعراء، وإنما يقبل تكييف الفارابى للأفكار الأفلاطونية، على نحو يتوافق والتصورات الإسلامية. وعلى كل، ففى التسليم بتداخل الجد والهزل، أحياناً، ما يؤكد انطواء الهزل على فائدة غير مباشرة، ذات صلة بسلوك الإنسان، وضرورة إجمام قلبه وفكره حيناً بعد حين، مما يؤكد ـ مرة أخرى ـ صلة كل أحوال الشعر وأغراضه بسلوك الجماعة فى الحياة.

---

(١) المنهاج/ ٣٢٩.

(٢) المرجع السابق/ ٣٣٠.

٥ الشاعر والمتلقى

لا شك ـ بعد كل ما عرضناه ـ أن حازماً ينظر إلى الشاعر باعتباره «صاحب رسالة» مهمة في حياة الجماعة، كما ينظر إلى الشعر باعتباره وسيلة للوصول بالحياة إلى حال من الكمال، يحقق السعادة للإنسان ويمكّنه من تجاوز مستويات الضرورة. ومهما اختلفنا مع حازم فى تفاصيل نظرته هذه، فإننا لا يمكن أن نختلف معه فى الجذر الأساسى الكامن وراء هذه النظرة. قد نرفض فكرة المغالطة المصاحبة للإقناع، كما نرفض تمييزه الصارم بين طريقى الجد والهزل، وقد نتردد كثيراً فى قبول تصوره الذى يجعل من الأخلاق الحميدة ـ فحسب ـ طريقاً لخلاص الجماعة وسعادتها. وما دمنا نفترض أن الأخلاق لا يمكن أن تتشكل فى عزلة عن أساس أشمل، هو بمثابة العلة الفاعلة وراء كل الأبنية الفكرية والأنساق العقلية للجماعة، فإن أى نظرة تركز على الأخلاق فحسب، وتتجاهل علاقات المجتمع ذاتها، لا يمكن إلا أن تكون نظرة ضيقة، تلمح ـ فحسب ـ قشرة المشكلة، دون أن تنفذ إلى لبها الأساسى. وما دمنا نفهم مهمة المبدع باعتبارها تجاوزاً لما هو كائن إلى ما ينبغى أن يكون، فإننا لا نطالب الشاعر بالمستوى الآنى والثابت من سلم القيم التى تسلم بها الجماعة، وإنما نطالبه بالمستوى الإنسانى الذى يتجاوز النسبى ويتحرر من الثابت، إن لم يعدله،

فيصبح عوناً للشاعر فى تجاوزه الأخلاقى للأخلاق الكائنة. ومن هنا نفهم المهمة الأخلاقية بشكل أرحب وأوسع، يتعدل معه مفهوم الغزل والمجون تماماً، ويستوعب موضوعات خطرة، تجنب حازم الحديث عنها لما تثيره من ريب وشكوك دينية. وبهذا الفهم الرحب للمهمة الأخلاقية، لا يصبح الشاعر فى حاجة إلى الكذب والمغالطة، بل يصبح فى حاجة إلى أن يكشف للمتلقى، من خلال أداة نوعية، عن تردى وضعه الإنسانى، وعن ضرورة تجاوز هذا الوضع، على مستويات متعددة تعدد حياة الإنسان نفسه. وفى قدرة الشعر على التجسيم والتصوير واستغلال المفارقة وغيرها ما يغذى التوق الإنسانى إلى الانعتاق مما هو كائن إلى ما ينبغى أن يكون، دون حاجة إلى الكذب، أو التمويه بطى محل الكذب من القياس الشعرى على السامع، أو المغالطة ببناء القياس على مقدمات توهم أنها صادقة لمجرد شبهها فحسب بما هو صادق. إن الشعر يعمق وعى المتلقى بالعلم الذى يعيش فيه ويبدهه بتخلف مستويات من هذا العالم، على نحو يغذى الرغبة فى التغيير والتجاوز ولا سبيل ـ عند هذا المستوى ـ إلى التمييز بين طرف الجد والهزل، والإعلاء من شأن الأولى على حساب الثانية، أو تبرير الثانية على أنها لغو مباح من قبيل الرفق بالإنسان، والإجمام لقلبه وفكره. ولنقل ـ على العكس من ذلك ـ إن طرق الشعر لا تتباين فى الهدف أو القيمة، وإن ما يراد به الهزل قد يراد به أقصى درجات الجد، وإن ما سمى بهزل النواسى وابن سكرة ـ ولا هزل فى الفن ـ قد يكون أكثر تأثيرا وإيجابية من رصانة ابن نباتة وجد الشريف الرضى، فالمعول ـ فى النهاية ـ على الأثر الكلى للشعر فى الإنسان، وقدرة الشعر على أن يبده المتلقى بالمفارقات الكامنة فى العالم الذى يعيش فيه.

ولكن علينا أن لا نسرف فى الاختلاف مع حازم، ونقد ما فى تصوره من خصائص رد الفعل الذى قاوم تيارات معادية للشعر، مشككة فى جدواه، على نحو وصم الشاعر بالكذب، ونفى الأخلاق عن الشعر. ولا يمكن أن ننكر تكامل تصور حازم لمهمة الشعر. ونحن، وإن كنا نختلف معه فى تفاصيل كثيرة، يمكن أن نوافق

على الجذر الأساسى الذى يحرك التصور، وهو الحرص على ربط كمال الشعر باكتمال الحياة، والحرص على الربط بين مهمة الشعر وتجاوز مستوى الضرورة إلى مستويات أكثر رحابة.

ومن هذه الزاوية، يمكن أن نلمح جانباً إيجابياً آخر فى تصوير حازم لمهمة الشعر. وهو جانب لا يبعد كثيراً عن علاقة الشاعر بالجماعة، من حيث ما تفرضه المهمة على الشاعر من متطلبات خاصة، وما تفرضه هذه المهمة ـ أيضاً ـ على المتلقى، من متطلبات لا تقل أهمية عن متطلبات الشاعر.

إن جلال مهمة الشعر ـ ولولا هذا الجلال لما عد الشاعر بمنزلة النبى ـ يفرض على الشاعر أن يكون أكثر وعياً وخبرة، وأن يتميز بقدرة لافتة على استيعاب الحاضر والماضى، والإفادة من تجارب معاصريه وأسلافه على السواء. وما دام الشاعر صاحب رسالة مهمة فى حياة الجماعة، فمن البدهى أن يكون أكثر من غيره خبرة وحساسية. قد يشترط حازم الثقافة والمعرفة بأصول الفن، ولكن من المهم أن يكون الشاعر عميق الخبرة بالتجربة الإنسانية. وسعة الثقافة فى هذه الحالة شرط ملازم لمعرفة مجارى الدنيا وأنحاء تصرف الأزمنة والأحوال، فالأصل الذى يتوصل به الشاعر إلى استثارة المعانى الشعرية واستنباط تركيباتها «هو التملؤ من العلم بأوصاف الأشياء وما يتعلق بها من أوصاف غيرها، والتنبه للهيئات التى يكون عليها التآم تلك الأوصاف وموصوفاتها، ونسب بعضها إلى بعض... والتفطن إلى ما يليق بها من ذلك بحسب موضع موضع وغرض غرض»[1].

قد يكون الشعر تجربة تخيلية، وهذا مسلم به عند حازم، ولكن الخيال لا يعمل بعيداً عن الواقع. إن فاعليته مرتبطة باتساع الخبرة بالحياة المعيشة، والقدرة على النفاذ إلى العلاقات الفاعلة فى الأشياء، والعلاقات التى تربط بين الأشياء، مثلما ترتبط بالقدرة على تمثل تجارب الآخرين فى الماضى والحاضر. ولما كان القول فى

---

(١) المنهاج/ ٣٨.

الشعر ـ فيما يقوله حازم ـ لا يخلو من أن يكون وصفاً أو تشبيهاً أو حكمة أو تاريخاً «احتاج الشاعر أن تكون له معرفة بنعوت الأشياء، التى من شأن الشاعر أن يتعرض لوصفها، ولمعرفة مجارى أمور الدنيا وأنحاء تصرف الأزمنة والأحوال، وأن تكون له قوة ملاحظة لما يناسب الأشياء والقضايا الواقعة من أشياء أخرى تشبهها، وقضايا متقدمة تشبه التى فى الحال»[1]. ولا يعنى هذا أن الشاعر عليه أن يمر بكل تجربة يعالجها فى إبداعه. إن القدرة التخيلية تمكن الشاعر من إعادة تشكيل تجاربه التى مر بها بشكل أو بآخر؛ بحيث يخلق منها تجارب جديدة، قد لا يكون عاناها واقعيا، وإن عاناها تخيلياً. ومن هنا يجعل حازم أولى قوى «الطبع»[2] هى «القوة على التشبيه فيما لا يجرى على السجية ولا يصدر عن قريحة بما يجرى على السجية ويصدر عن قريحة»[3] . ومن المهم أن نفهم «القوة على التشبيه» بالمعنى الشامل الذى يقرنها بقدرة الشاعر على تجاوز ذاته، فى فعل من أفعال «التعاطف» و «التقمص» لا يفارق قدرة التخيل على خلق تجارب مستقلة، لا تتطابق حرفياً مع حياة الشاعر المتعينة. والأمر ـ بهذا المعنى ـ واضح فى فهم حازم للنسيب، خاصة عندما يسلم بأنه قد «توجد لبعض النفوس قوة تتشبه بها فيما جرت فيه من نسيب وغير ذلك على غير السجية بما جرى فيه على السجية من ذلك، فلا تكاد تفرق بينهما النفوس ولا يماز المطبوع فيهما من المتطبع»[4]. وما ينطبق على النسيب ينطبق على غيره من أغراض الشعر وتجاربه على السواء.

إن اتساع تجارب الشاعر يعينه على خلق تجارب جديدة، فكلما ازدادت تجاربنا فى الحياة اتساعاً وعمقاً ازددنا قدرة على تشكيل تجارب جديدة، تنطوى على فائدة لنا ولمن حولنا. والمهم أن نؤمن بما نقول، أو نؤمن بجدوى الفعل الإبداعى للشعر فى

---

(١) المنهاج /٤٢.

(٢) الطبع ـ عند حازم هو «استكمال للنفس فى فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض... بقوى فكرية، واهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء». المرجع نفسه/ ١٩٩.

(٣) المرجع نفسه/ ٢٠٠، وقارن نص/ ٣٤٣.

(٤) المرجع نفسه / ٣٤١ .

حياة الجماعة. ومن المؤكد أن الشاعر لا يستطيع أن يؤثر فى غيره ما لم يتأثر هو نفسه أصلاً بموضوعه. فالباعث المباشر للنظم ذاتى مرتبط بأغراض أول «هى أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنفوس، لكون تلك الأمور مما يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها، أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة فى الأمر من وجهين. فالأمر قد يبسط النفس ويؤنسها بالمسرة والرجاء، ويقبضها بالكآبة والخوف. وقد يبسطها أيضاً بالاستغراب لما يقع فيه من اتفاق بديع. وقد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدأ سار إلى مآل غير سار»[1]. أما الباعث الأساسى للنظم فذو صلة بوعى الشاعر بمهمته وإدراكه الدور الذى يلعبه الشعر فى حياة الجماعة. وكما يعجز الشاعر عن كتابة شعر أصيل دون باعث ذاتى ودون وعى بجدوى الشعر فى حياته وحياة من حوله، كذلك الجماعة تعجز عن الإفادة من الشعر، إذا لم تدرك جدواه فى حياتها.

إن كل عمل شعرى يعنى تواصلاً بين المبدع والمتلقى، والتواصل يبدأ بتوصيل رسالة من نوع خاص ذات محتوى متصل بالقيم، يوجهها المبدع إلى المتلقى من خلال وسيط نوعى هو القصيدة. ولكى يتم التواصل بين المبدع والمتلقى، ولكى يتم توصيل القيم التى تنطوى عليها القصيدة، ينبغى أن يسلم كلا الطرفين بأهمية الفعل الذى يجمعهما، والذى دفع الشاعر إلى الإبداع وفرض على المتلقى الاستجابة فى عملية التلقى. والمشكلة الأساسية التى كان يعانيها حازم مشكلة مزدوجة، ذات صلة بطرفى العملية الشعرية، أعنى المبدع والمتلقى. هناك ـ أولاً ـ جدب فى عملية الإبداع بعد هذا «الذى ران على قلوب شعراء المشرق المتأخرين وأعمى بصائرهم عن حقيقة الشعر منذ مائتى سنة، فلم يوجد فيهم ـ على طول هذه المدة ـ من نحا نحو الفحول ولا من ذهب مذاهبهم فى تأصيل مبادئ الكلام وإحكام وضعه وانتقاء مواده التى يجب نحته منها، فخرجوا بذلك عن مهيع الشعر ودخلوا فى محض التكلم»[2]. وهناك ـ ثانياً ـ جدب فى عملية التذوق، وضعف فى الاستجابة التى يخلقها المتلقى،

(١) المنهاج /١١.

(٢) المرجع نفسه /١٠.

وأهم من هذا كله المناخ المعادى للشعر، والتيارات الفاعلة التى تنكر جدواه، وهى تيارات وصلت بحازم إلى درجة بالغة من السخط.

وحل هذه المشكلة ـ عند حازم ـ يعنى نفى الوضع المتأزم للشعر. والحل مرتبط بالعمل على إيجاد الشاعر العظيم الذى يعى أهمية الشعر ويعرف أسرار صنعته، كما هو مرتبط بخلق مناخ متميز يعرف فيه المتلقون أهمية الشعر ويدركون جدواه. على المستوى الأول: لابد من تقديم «منهاج» أو «سراج» يعين المبدع على الوصول إلى الدرجة المطلوبة من الإبداع. وعلى المستوى الثانى: لابد من الدفاع عن الشعر فى وجه أعدائه، وذلك بتأكيد أهميته فى حياة الفرد والجماعة، ولا يعنى هذا كله إلا تقديم «علم الشعر» كما قلت من قبل. وبغض النظر عن مدى نجاح حازم فى تحقيق ذلك، فإن وعيه بالمشكلة التى يعانيها الشعر دفعه إلى تأكيد الأهمية الأخلاقية للشعر، كما أن الوعى دفعه إلى الاهتمام بعملية التلقى، ووضع ضوابط لها.

يقول حازم إن تحريك النفوس إزاء الشعر وتأثرها بمعطياته يخضع لأمرين: أولهما الشعر ذاته من حيث قربه أو بعده من التكامل باعتباره فناً متميزاً، له جمالياته الخاصة، التى تساهم فى توصيل رسالته، على مستوى اللفظ والمعنى أو النظم والأسلوب. وثانيهما استعداد المتلقى. واستعداد المتلقى لن يتحقق إلا بوجود شرط أوّلى هو التعاطف مع الشعر، خاصة إذا تجاوب موضوع الشعر مع ما يعانيه المتلقى فى لحظة تلقيه القصيدة. ويعنى هذا ضرورة أن تكون للنفس حال وهوى قد تهيأت بهما لأن يحركها قول ما، بحسب شدة موافقته لتلك الحال والهوى، كما قال المتنبى:

إنمـــا تنفـــع المقـالة فى المـر   ء إذا وافـقـت هوى فى الفـؤاد

ولكن الأهم من هذا الشرط الأولى «أن تكون النفوس معتقدة فى الشعر أنه حكم وأنه غريم يتقاضى النفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه بما أسلبها من هزة الارتياح لحسن المحاكاة. هكذا كان اعتقاد العرب فى الشعر. فكم من خطيب عظيم هونه عندهم بيت. وكم من خطيب هين عظمه بيت آخر. ولهذا ما كانت ملوكهم

ترفع أقدار الشعراء المحسنين، وتحسن مكافأتهم على إحسانهم»[1]. باختصار: لن يحقق الشعر غايته ويحدث أثره الإيجابى فى حياة المتلقى مالم يؤمن المتلقى نفسه بأهمية الشعر وجدواه.

ويقول حازم إن القدرة الأولية على التعاطف موجودة عند معاصريه، أما الإيمان بفضل قول الشاعر وصدعه بالحكمة «فإنه معدوم بالجملة فى هذا الزمان». والسبب فى ذلك يرجع إلى عوامل؛ أولها: عجمة الألسنة واختلاف الطباع، مما يؤدى إلى غياب أسرار الكلام واختلاط الجيد بالردىء، وبالتالى عدم القدرة على التمييز بينهما، مما يؤدى إلى الانصراف عن الشعر. وثانيها: كثرة المغالطين فى دعوى النظم، بعد أن تحرف أخساء العالم باعتفاء الناس، وبعد أن تدنى الشعراء إلى الاسترفاد المسىء مما يؤدى إلى احتقار شأن الشاعر، والنظر إليه باعتباره طالب عطاء ذليل، وقد قيل:

الكلب والشاعر فى حالة ... يا ليت أنى لم أكن شاعرا
ألا تراه باسطاً كفه ... يستمطر الوارد والصادرا

وثالثها: إلصاق تهمة «الكذب» بالشعر، وهى تهمة راجت فى بيئات الفقهاء وبعض المتكلمين، وربطت بين الشعر والضلال استناداً إلى ما فى الشعر من كذب وتزوير فى المقال، وقد قيل: «الشعر داع لسوء الأدب وفساد المنقلب، لأنه لضيقه وصعوبة طريقه يحمل الشاعر على الغلو فى الدين حتى يؤول إلى فساد اليقين، ويحمله على الكذب، والكذب ليس من شيم المؤمنين»[2].

---

(١) المنهاج/ ١٢١ ـ ١٢٢.

(٢) الكلاعى: إحكام الكلام/٣٦ـ٣٧ وهناك رسالة بالغة الأهمية، تتضمن كل الجوانب المهمة فى الهجوم على الشعر، ذكرها المظفر العلوى وعلق عليها فى كتابه: نضرة الإغريض فى نصرة القريض/٣٦٥ ـ ٣٨٨.

هذه العوامل مجتمعة أدت إلى هوان الشعر والتهوين من قيمته، ولا شك ـ من وجهة نظر حازم ـ أن نفى هذه العوامل قد يؤدى إلى إثبات قيمة الشعر. وإذا اقترن نفى هذه العوامل بتوضيح الأهمية الحقيقية للشعر وأثره الإيجابى فى حياة الجماعة، تزايد الاستعداد لتلقى الشعر شيئاً فشيئاً، حتى ينتهى الأمر بالشعر إلى استعادة دوره فى حياة الجماعة. ولا يمكن أن يتم هذا ـ فى تصور حازم ـ دون الإلحاح على البعد الأخلاقى للشعر، ووضع مخطط أخلاقى يعمل الشعراء بهدى منه، وتأكيد أهمية الشعر من زاوية أخلاقية، تساعد على تقبل الجماعة الإسلامية له؛ فيستعيد الشعر مكانته القديمة، ويواجه العداء الدينى المتزمت فى آن. وبمثل ذلك ترتفع درجة الاستعداد لتلقى الشعر، ويحل جانب مهم من المشكلة المزدوجة.

أما الجانب الثانى المتصل بالمبدع، فيمكن أن يحل عن طريق تأصيل قواعد أو قوانين كلية للفن الشعرى، يهتدى بها الشعراء فى إبداعهم، ويتوصلون بها إلى معرفة القيم الجمالية، التى لابد منها حتى يحقق الشعر مهمته ويؤكد أهميته فى حياة الجماعة.

ومن المؤكد أن تزاوج الجانبين فى تفكير حازم هو ما جعله يقول: «وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب خلياً من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعراً وإن كان موزوناً مقفى، إذ المقصود بالشعر معدوم منه؛ لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد فى الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه، لأن قبح الهيئة يحول بين الكلام وتمكنه من القلب، وقبح المحاكاة يغطى على كثير من حسن المحاكى أو قبحه ويشغل عن تخيل ذلك. فتجمد النفس عن التأثر له؛ ووضوح الكذب يزعزعها عن التأثر بالجملة»[1]. وذلك قول يلح على الصدق ليواجه تهمة الكذب، ويلح على القيم الجمالية ليؤكد الأثر المتميز الذى يحدثه الشعر، باعتباره وسيطاً نوعياً، لتقديم القيم وتوصيلها. ولنقل ـ على لسان حازم ـ إن الشعر لا يمكن أن يحقق

---

(١) المنهاج/٧٢.

مهمته مالم يكن شعراً أصلاً، أى مالم يقدم القيم التى يحتويها تقديماً جمالياً مؤثراً، وإلا فقد خاصيته النوعية بل فقد قدرته على تحقيق مهمته.

وعندما يقول حازم: «الشعر لا يعتبر فيه المادة بل ما يقع فى المادة من تخيل»[1]، فإن هذا القول لا يعنى إلغاء جانب القيمة الأخلاقية فى الشعر أو التهوين من شأنها لإعلاء شأن الأبعاد الجمالية للشكل. إن مثل هذا القول يعنى ـ فحسب ـ تأكيد القيم الجمالية للقصيدة، باعتبارها سبيلاً لا مناص منه، حتى يحدث الشعر آثاره فى المتلقى: «إن الأقاويل الشعرية يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ وتنتقى أفضلها وتركب تركيب المتلائم المتشاكل وتستقصى بأجزاء العبارات التى هى الألفاظ الدالة على أجزاء المعانى المحتاج إليها حتى تكون حسنة إعراب الجملة والتفاصيل عن جملة المعنى وتفاصيله»[2]. وبمثل هذا القول نستطيع أن نقول مع حازم إن المعول فى الشعر ليس على المحتوى الأخلاقى الذى يحتويه فحسب، بل على الكيفية التى يقدم بها هذا المحتوى للمتلقى.

وما دام الشاعر يهدف إلى غاية لا تتعارض ـ فى النهاية ـ مع معايير الأخلاق التى يراد بها صلاح الفرد والجماعة، فمن المنطقى أن يترك التفصيل فى المحتوى الأخلاقى لعلم الأخلاق، ويركز فى بحث الشعر على الوسيط النوعى الذى يؤدى به الشاعر مهمته. والأمر هنا كما كان عند قدامة، والجديد ـ عند حازم ـ هو التخيل، باعتباره قوام الشعر وجوهره، وباعتباره عملية مرتبطة بتقديم المعنى أكثر من ارتباطها بالمعنى نفسه. وبمثل هذا الفهم لابد من تأكيد أن يكون الشاعر شاعراً أولاً قبل أن يكون واعظاً أو داعية. والتركيز على الشاعر والشعر يفضى إلى التسليم بأن الشاعر يعمل من خلال وسيط نوعى لتحقيق غايات جمالية فى النهاية، قد تنطوى هذه الغايات على أهداف أخلاقية أو سياسية أو اجتماعية، ولكن هذه الأهداف لا يتحقق

(١) المنهاج/٨٣.

(٢) المرجع نفسه/١١٩.

أثرها إلا من خلال الوسيط النوعى للقصيدة، فضلاً عن أن الشاعر لا يقدم إطار القيم الذى تنطوى عليه رسالته تقديماً حرفياً إلى المتلقى، بل يقدمه تقديماً شعرياً له خصائص نوعية متميزة.

لنقل إن الشعر محاكاة، وإن القصيدة تحاكى الأشياء وتخيلها للمتلقى بهدف إثارته وتوجيهه توجيهاً سلوكيا.

ولكن ما علاقة القصيدة بالأشياء؟ وأهم من ذلك: كيف تحاكى القصيدة الأشياء ذات الصلة بحياة الإنسان؟ وما الخصائص النوعية للمحاكاة الشعرية ذاتها؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة تدخلنا فى المجال النوعى للشعر، وتضع أيدينا على طريقته الفريدة فى تقديم الأشياء، وكيفية محاكاة العالم، وتلج بنا مجالاً طيباً لتأمل طبيعة المحاكاة الشعرية.



الفصل الثالث

طبيعة المحاكاة الشعرية



Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الشعر يحاكى الأشياء أو الأفعال أو القيم. فهو ـ من هذه الناحية ـ مرتبط بعالمها، لأن القصيدة تخيل الأشياء إلى المتلقى. لكن الشعر لا ينقل عالم الأشياء أو الأفعال أو القيم نقلاً حرفياً، لأن القصيدة قد تخيل الشئ على ما هو عليه أو على غير ما هو عليه [1]. ومعنى هذا أن الشعر يوازى الواقع ولا يساويه، وأن العلاقة بين صور القصيدة ومعطيات الواقع علاقة تشابه، وليست علاقة مطابقة أو مساواة. الموازاة اتحاد فى الوضع، والمشابهة اتحاد فى الكيف. وكلاهما لا يعنى تطابقا بين طرفين أو مساواة بينهما، لأن التطابق اتحاد فى الأطراف، والمساواة اتحاد فى الكم [2]. من هذه الزاوية، يمكن أن نقول إن القصيدة تقدم لنا صوراً ترتبط بعالم الأشياء والأفعال والقيم ارتباطاً لا شك فيه، لكن هذه الصور ليست هى الواقع الحرفى، وإنما هى الواقع معدلاً بفعل المحاكاة. ومن المؤكد أن القصيدة ـ أى قصيدة ـ تردنا إلى عالم الواقع وتجعلنا نطل عليه من خلالها، لكننا ـ فى هذه الحالة ـ لن نرى عالم الواقع بأعين محايدة، وإنما بأعين القصيدة نفسها، ما دمنا واقعين تحت أسرها. فالقصيدة قادرة ـ بحكم خصائصها التخيلية ـ على أن تجعلنا نرى عالم الواقع من منظور جديد، فهى تردنا إليه ولكن بعد أن تكون قد زودتنا بشئ مختلف عنه، أو بخبرة متميزة.

---

(١) المنهاج/٦٢.

(٢) المرجع نفسه /٧٤.

هذه الموازاة يمكن أن نصفها بأنها موازاة تخيلية، تقترن ـ دوماً ـ بالتعجب والاستغراب والاستطراف، ما دامت القصيدة لا تقدم الأشياء أو الأحداث أو القيم تقديماً حرفياً، بل تقديماً شعريا، ينطوى على خبرة ذاتية لا تفارق القصيدة، باعتبارها فعلاً من أفعال المحاكاة. لنقل إن المحاكاة هى العملية الإبداعية التى يشكل الشاعر بواسطتها معطيات الواقع الذى يعيش فيه، فى ظل مخطط أخلاقى، ينقل الشاعر محتواه القيمى نقلاً متميزا إلى المتلقى كى يحدث فيه آثاراً متميزة، سبق أن عاناها الشاعر، أو عانى بعضها، بشكل أو بآخر. عندئذ تغدو المحاكاة نتاجاً لإدراك ذاتى، تنتخب فيه مخيلة الشاعر، من معطيات الواقع، ما يتناسب مع موقفه من هذا الواقع من ناحية، ومع ما يريد توصيله أو نقله إلى الآخرين من خبرة لها محتواها القيمى، من ناحية أخرى. عند هذا المستوى تنتفى صفة الحرفية عن المحاكاة، وينفتح المجال للكشف عن طبيعتها المتميزة عبر جوانب ثلاثة: أولها: الإدراك، وثانيها: التشكيل، وثالثها: التوصيل.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

١ الزاوية الإدراكية للمحاكاة

لنتأمل ـ الآن ـ فهم حازم للجانب الأول؛ حيث تتخلق العلاقة بين العمل المحاكى ـ بفتح الكاف ـ وأصله الذى يحاكيه، فى ضوء الكيفية التى يتم بها إدراك الشاعر، أو المحاكى ـ بكسر الكاف ـ للموضوع الذى يحاكيه. فى هذا الجانب يؤكد حازم أن عملية المحاكاة، من مصدرها الذى نبعت منه إلى أثرها الذى تخلفه، تتكامل فيها عناصر أربعة: أولها العالم أو الواقع الذى تمثل معطياته المادة الخام للعملية الإبداعية، وثانيها المبدع الذى يتعامل مع هذه المعطيات باعتبارها موضوعاً للمحاكاة، وثالثها العمل الذى يشكله المبدع نتيجة تفاعله مع موضوعه أو ما يكشفه فى المعطيات من علاقات، ورابعها المتلقى الذى يتأثر بالمحاكاة تأثرات متعددة أو متباينة، بحسب تكوينه أو استعداده. والعلاقة بين هذه العناصر علاقة متبادلة عند حازم؛ بمعنى أن كل عنصر فيها يؤدى إلى ما يليه حتى آخر العناصر، ثم يردنا آخر العناصر إلى ما يسبقه، حتى يعود بنا إلى البداية، ولكن بعد تغير المنظور. وإذا كان المتلقى هو آخر العناصر الأربعة، فإننا يمكن أن نلحظ أن انفعالاته وتأثراته بالعمل الشعرى تظل مرتبطة، مهما تباينت أو تعددت، بالنظرة التى ينظر بها المبدع إلى معطيات العالم، التى أصبحت موضوعاً للإبداع. بمعنى أنه إذا كان الشعر يحاكى الواقع للمتلقى،

فإن الكيفية التى يبدو بها الواقع إزاء المتلقى، تظل مرتبطة بموقف ذاتى للمبدع، تكيفت بفعله معطيات الواقع، وتحددت على نحو قد لا يكون لها فى وجودها الأصلى باعتبارها مجرد معطيات خام.

إن موضوع المحاكاة هو كل شئ يمكن أن يقع فى محيط الخبرة الإنسانية، أو ـ بعبارة حازم ـ هو كل شئ «من الموجودات التى يمكن أن يحيط بها علم إنسانى»[1]. ومهما تعددت هذه الموجودات أو تنوعت فإنها ترتد ـ فى النهاية ـ إلى أشياء موجودة فى الأعيان، ومرتبطة بالعالم المادى الذى يعيش فيه الإنسان. ولكن الفرق واضح بين الكيفية التى توجد بها الأشياء فى الأعيان، والكيفية التى تتبدى بها فى ذهن المبدع. الكيفية الأولى خلو من الدلالة الذاتية، تصبح الموجودات معها مجرد مادة قابلة للتشكيل، لم تكتسب أى معنى ذاتى بعد. أما الكيفية الثانية فتكتسب الموجودات معها دلالة أو معنى، يرتبط بموقف الشاعر منها. وعلى هذا الأساس يمكن أن نقول: «إن المعانى هى الصور الحاصلة فى الأذهان عن الأشياء الموجودة فى الأعيان»[2]، كما يمكن أن نقول إن العلاقة بين المعنى وأصله، أو الصورة والشئ، هى علاقة شرطية، مرتبطة بموقف المبدع من الأصل أو الأشياء الموجودة فى الأعيان، أو موضوع إبداعه على السواء. وإذن فالمعنى الذى تقدمه المحاكاة إلى المتلقى هو معنى متميز، مرتبط أصلا بموقف المبدع وغايته، وبالتالى فإن تأثر المتلقى بهذا المعنى إنما هو استجابة مرتبطة بموقف المبدع من العالم، ومرتبطة بالكيفية التى انتقلت بها الموجودات إلى هذا المتلقى من خلال محاكاة، هى صورة أو صور متميزة للعالم أو الواقع على السواء.

والعمل الشعرى ـ من هذه الزاوية ـ له وجودان؛ وجود ذهنى مرتبط بالمعانى التى أدركها المبدع أو الشاعر من الأشياء الموجودة فى الأعيان، ووجود فيزيقى مادى هو الكلمات التى تعبر عن معانى المبدع أو تقيم صورها فى ذهن المتلقى. ويمكن أن

(١) المنهاج/ ٢٠.
(٢) المرجع نفسه /١٨.

يستند هذا التصور إلى أساس نظرى عام، لا يفارق التفكير الأرسطى الذى يعول عليه حازم. ويتجلى هذا الأساس عندما يقول حازم: «كل شئ له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة فى الذهن تطابق ما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصور الذهنية فى أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ. فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ لمن لم يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها، صارت رسوم الخط تقيم فى الأفهام هيئات الألفاظ، فتقوم بها فى الأذهان صور المعانى، فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليه»[1]. والحديث عن مطابقة الصورة الموجودة فى الذهن مع أصلها الذى تحاكيه لا يعكر على الأساس النظرى العام الذى ينفى حرفية المحاكاة، ذلك لأن التطابق ينحصر بين الصورة وما أدرك من موضوعها خارج الذهن فحسب، أى أن الإدراك ليس إدراكاً حرفياً ينقل الموضوع نقلاً كاملاً، وإنما هو نقل لجانب أو جوانب منه فحسب وليس لكل الجوانب، مما يؤكد فاعلية الذات المدركة إزاء موضوع إدراكها. فإذا أضفنا الجانب الذاتى الذى يحرك الشاعر، أو يميز إدراك الشاعر، ازدادت فاعلية الذات المدركة، وأصبح موضوعها المدرك خاضعاً لتأثيرها، يكاد يشحب وجوده المستقل إزاءها، وبالتالى تصبح محاكاته قرينة سيطرة الذات عليه، وقرينة قدرة الذات على تكييفه فى ضوء ما تشعر به وما تريد توصيله فى آن. ومعنى هذا أن عملية المحاكاة ـ من الجانب الإدراكى ـ لا يمكن أن تكون مجرد نقل حرفى للواقع أو العالم، وإنما هى صياغة لموقف المبدع من الواقع أو العالم.

وللحديث عن الموقف الذاتى للمبدع أو الشاعر ما يؤكده عند حازم، خاصة عندما يتحدث عن الأغراض الأولى الباعثة على قول الشعر «وهى أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنفوس، لكون تلك الأمور مما يناسبها ويبسطها، أو ينافرها ويقيدها»[2]. أو عندما يرد ـ حازم ـ معنى الشعر إلى وصف أحوال الأمور المحركة إلى

---

(١) المنهاج/ ١٨ ـ ١٩.
(٢) المرجع نفسه / ١٠.

القول، مثلما يردها إلى وصف أحوال المتحركين لها، مؤكداً أن «أحسن القول وأكمله ما اجتمع فيه وصف الحالين»[1]. وبمثل هذا التأكيد، يرتبط المعنى الشعرى فى المحاكاة، بوصف «أحوال القائلين أو المقول على ألسنتهم»[2]. وأخيراً، عندما يتحدث عن «جهات الشعر»، وهى ما توجه الأقاويل الشعرية لوصفه ومحاكاته، بحيث يكشف الوصف والمحاكاة عن موقف ذاتى للمحاكى ـ بكسر الكاف ـ أو الواصف. وهذا طبيعى، لأن المعول عند حازم ـ فى معالجة جهات الشعر ـ على «ما تعلق بها من الأحوال التى لها علقة بالأغراض الإنسانية» وذلك قول يركز على «الهيئات النفسية التى ينحى بالمعانى المنتسبة إلى تلك الجهات نحوها ويحتال بها فى صوغها»[3].

إن تأكيد الموقف الذاتى للمبدع يؤدى إلى تأكيد الجدة فى الإدراك والتعبير، باعتبارها دليلاً على أصالة الذات الشاعرة، وتميز موقفها إزاء موضوعها. ويمكن الإلحاح ـ من هذه الزاوية ـ على ضرورة «تنويع الكلام من جهة الترتيبات الواقعة فى عباراته.... والبعد به عن التواطؤ والتشابه»[4]، ويمكن ـ من هذه الزاوية أيضا ـ الربط بين المحاكاة والتعجيب والاستغراب. أما «الاستغراب» فهو مرتبط بالمفارقة التى يستشعرها المتلقى وهو يلمح الأشياء تبدو فى إطار جديد غير الإطار الذى عهده، إلى درجة تجعله كأنه يواجه ما لم يكن يعرفه من قبل «فتحصل المعرفة بما لم يكن يعرف»[5]، ولذلك كان للنفوس تحرك إزاء المحاكاة المستغربة «لأن النفس إذا خيل لها فى الشئ ما لم يكن معهودا من أمر معجب فى مثله، وجدت من استغراب ما خيل لها مما لم تعهده فى الشئ ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل»[6]، أما «التعجيب فإنه مرتبط بلون من المفاجأة السارة لاتفارق الاستغراب وتتصل بما يستشعره المتلقى من تحرير يسير، أو غير يسير، فى الأشياء الموجودة فى الأعيان. ومن

(١) المنهاج /١٣.
(٢) المرجع نفسه / ١٤.
(٣) المرجع نفسه / ٧٧.
(٤) المرجع نفسه / ١٦.
(٥) المرجع نفسه / ٩٤.
(٦) المرجع نفسه / ٩٦.

خواص الإنسان ـ فيما يقول ابن سينا ـ «أنه يتبع إدراكـه للأشـياء النـادرة انفعال يســمى التعجيب»[١].

والتحوير الذى يؤدى إلى التعجيب مرتبط بموقف الشاعر من الأشياء وحرصه على محاكاتها محاكاة تكشف عما يستشعره إزاءها. ومن ثم يمكن أن نتأكد من أن المحاكاة لا تقيم صور الأشياء فى الذهن على حد ما هى عليه خارج الذهن، وإنما يمكن أن تقيـمـهـا أكـمل مما هى عليـه خـارج الذهن «إن كـانت مـحـتـاجـة إلى التكمــيل»[٢]. فمحصول الأقاويل الشعرية ـ فيما يرى حازم ـ هو «تصوير الأشياء الحاصلة فى الوجود وتمثيلها فى الأذهان على ما هى عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة، أو على غير ما هى عليه تمويهاً وإيهاماً». أى أن المحاكاة «أقوال دالة على ما يلحق الأشياء ويعرض لها مما هو خارج عن مقوماتها، مما علقة الأغراض الإنسـانيـة به قـوية»[٣]. وتردنا «الأغراض الإنسانيـة» إلى الجـانب الذاتى الذى يرتبط بالكشف عن موقف المبدع من موضوعه، كمـا تردنا إلى ارتباط تأثير المحاكـاة فى المتلقى بالجانب الذاتى من تكوينه. وما دام هذا الجانب الذاتى متحقـقـا، فى كـلا المستويين، فيمكن للنفوس أن تلتذ بالمحاكاة الشعرية، مهـمـا تباعدت المحاكاة عن أصـولهـا الموجـودة فى الأعـيـان؛ إذ ليس من المهم التطابق الحـرفى مع الأصل بل صياغته صياغة تفصح عن جانب ذاتى، هذا الجانب الذاتى هو الذى يجعل الأقاويل الشعرية «أشد الأقاويل تحريكا للنفوس، لأنها أشد إفصاحاً عما به علقة الأغراض الإنســانيــة»[٤]، فضلاً عن أن المقصود بالشعر ـ فى النهاية ـ هو «تحريك النفوس بمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة»[٥].

---

(١) ابن سينا: **فن الشعر** /٢٠١.
(٢) **المنهاج**/ ١١٩.
(٣) المرجع نفسه/ ١٢٠.
(٤) المرجع نفسه/ ١١٨.
(٥) المرجع نفسه/ ٢٩٤.

٢ حركة الفعل التخيلى

وما دامت عملية صياغة المعطيات فى المحاكاة مرتبطة بكيفية إدراك الشاعر لموضوعه، فمن المنطقى أن تكون فعلاً تخيلياً، يجسد وقع العالم على مخيلة المبدع. ومن هنا، يظهر «التخيل» باعتباره السبيل الذى تتحقق به المحاكاة فى الشعر، فلا تصبح المحاكاة الشعرية مجرد نقل متميز للعالم فحسب، بل تصبح تشكيلاً لمعطياته فى المخيلة. وإذا كانت المحاكاة تنطوى على عملية تصوير للأشياء وتمثيل لها فى الأذهان، فإن هذه العملية لا يمكن أن تقوم إلا فى المخيلة، لأن «المخيلة» هى القوة الإدراكية التى تجمع بين الصور وتؤلف ما بينها، بل تعيد تشكيل معطياتها فى علاقات جديدة، تضفى على المحاكاة ما فيها من استطراف أو استغراب أو تعجيب. واللجوء إلى المخيلة ـ هنا ـ أمر حتمى، لأن قوة المخيلة، أو القوة المتخيلة فى علم النفس القديم، هى القوة النفسية القادرة على الجمع بين المدركات وإعادة تركيبها فى آن. فهى ـ من هذه الزاوية ـ القوة التى يستعين بها الشاعر فى صياغة إدراكه المتميز للأشياء، وذلك من خلال صور ترتبط فيما بينها ارتباطا متميزاً، تميز إدراك الشاعر نفسه. وبذلك تعينه القوة المتخيلة على التأليف بين الأشياء الموجودة فى الأعيان، كما تعينه على إعادة تشكيلها وتركيبها فى هيئات لم يدركها الحس من

قبل. المهم أن تكون عملية التأليف والتركيب مرتبطة بالغاية الأصلية التى يتعامل المبدع من خلالها مع الأشياء، وبطبيعة الانفعال الذى يتولد داخل المبدع إزاءها.

وإذا كانت القوة المتخيلة هى القوة التى تتوسط ما بين الحس والعقل، فمن البدهى أن يكون عملها متصلا بهذين الجانبين، فتأخذ عن الحس معطياتها أو مادتها الخام، وتعيد تشكيلها أو التأليف بينها، متأثرة بانفعالات الشاعر، لكن فى رعاية العقل الذى يوجه مسار عملية التخيل، ويضبطها ضبطاً يتناسب مع طبيعة المحاكاة، باعتبارها تشكيلاً للأشياء الموجودة فى الأعيان، لا يخرج - فى النهاية - عن الممكن أو المحتمل بالضرورة.

والإشارة إلى العقل تفرض السؤال المهم، وهو: إلى أى مدى تتحرر الذات المدركة للشاعر فى تعاملها مع موضوعات إبداعها، أو فى تشكيلها معطيات واقعها؟ هنا تظهر المشكلة؛ إن ذات الشاعر المدركة - عند حازم - حرة فى تعاملها مع موضوعات إبداعها، وبالتالى فى تشكيلها هذه الموضوعات، ولكن من خلال مجموعة من القيود يفرضها إطار القيم التى تشد إليه المحاكاة كلها، على مستويات متعددة؛ منها المعايير الأخلاقية، وقواعد العقل الثاقب، والاستجابة إلى الأصول الكبرى التى صنعتها تقاليد الشعراء الفحول. ولذلك يشترط حازم فى النقلة من بعض المعانى الذهنية إلى غيرها «أن يكون ذلك غير خارج عن الهيئات التى وقعت للعرب»[1]. ويشترط فى تشكيل صور الشعر أن تكون على نحو يقبله العقل، فلا تتجاوز - فى مخالفتها الواقع الحرفى - حد القضايا الواقعة فى الوجود، مما تقدم به الحس والمشاهدة أو أقره العقل. والعقل يجرنا إلى القيود المتضمنة فى كل فعل إبداعى، وإلى الإطار المحدود الذى لا يمكن أن يتجاوزه التخيل الشعرى فى تباعده عن الواقع. وذلك منحى فى التفكير يصعب على حازم، بل على أى ناقد قديم، أن يتجاوزه. ولكن ما يحمد لحازم هو محاولته الجمع بين نقيضين، هما: تحرر الشاعر من ناحية، وتسليمه بالأصول الثابتة والصارمة من ناحية أخرى. وبهذه المحاولة، أكد حازم الأصالة، وإن قيدها، وردها إلى تحرر الشاعر إزاء موضوع إدراكه، مع استجابته للأصول الثابتة فى آن.

---

(١) المنهاج/ ١٧.

نظر حازم إلى تحرر الشاعر فى تعامله مع مادته وكيفية تشكيله لها، فانتهى إلى أن العقل قرين الاتزان، والحركة التخيلية للشاعر لا تفارق هذا الاتزان، أى أنها حركة منظمة لا مجال فيها للوثبات اللافتة، ولا للخروج على المعقول. قد يرتبط تحرر الشاعر ـ فى تشكيله مادته ـ بموقف ذاتى أو يصدر عن جوانب انفعالية، إلا أنه تحرر مفيد، يتحرك معه المبدع دون أن يغلبه الانفعال على أمره، دون أن يصل إلى حالة من الجنون الرهيف، يختلط فيها المعقول باللامعقول. والخطوة الأولى لحركة التخيل ـ على هذا النحو ـ مرتبطة باكتمال «القوة الحافظة» التى تمد «القوة المتخيلة» بمعطيات التشكيل. اكتمال القوة الحافظة يعنى قدرتها على حفظ المدركات حفظاً معقولاً، تنتظم معه «خيالات الفكر»؛ بحيث يتميز بعضها عن البعض، فإذا أراد الشاعر أن ينظم فى أى موضوع، وجد صور الأشياء مترتبة فى القوة الحافظة على حد ما وقعت عليه فى الوجود، «فإذا أجال خاطره فى تصورها فكأنه اجتلى حقائقها». شأن الشاعر ـ إذا كان منتظم الخيالات ـ شأن الناظم الذى تكون عنده أنماط الجواهر مجزأة محفوظة، «فإذا أراد أى حجر شاء على أى مقدار شاء عمد إلى الموضع الذى يعلم أنه فيه فأخذه منه ونظمه». وعلى العكس من ذلك الشاعر المعتكر الخيالات، فهو أشبه بمن تكون جواهره مختلطة «فإذا أراد حجراً على صفة ما تعب فى تفتيشه، وربما لم يقع على البغية، فنظم فى الموضع غير ما يليق به. والمعتكر الخيالات فى هذه الحالات أجدر بطول السدر»[1].

ورغم أن هذا الفهم يحد من فاعلية الذاكرة ويجعلها مجرد خزانة للحفظ، وهى كذلك فى علم النفس القديم، ورغم أن «اعتكار الخيالات» قد لا يكون قرين الرداءة فى كل حال، رغم ذلك كله فإن هذا الفهم لا ينفى فاعلية التخيل فى إعادة تشكيله المدركات، فقدرة «القوة الحافظة» على الحفظ أساس لفاعلية التخيل، لأنه إذا كانت صور الأشياء ـ فيما يقول حازم ـ قد ارتسمت فى الخيال على حسب ما وقعت عليه فى الوجود، وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها وما تناسب،

(١) المنهاج/ ٤٢.

وما تخالف وما تضاد «أمكنها أن تركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة التى تقدم بها الحس والمشاهدة... أو التى لم تقع لكن النفس تتصور وقوعها، لكون انتساب بعض أجزاء المعنى المؤلف على هذا الحد إلى بعض مقبولاً فى العقل ممكناً عند وجوده»(١). والمعنى الواضح للنص يؤكد فاعلية التخيل مادام التخيل غير مفارق للقوانين الأساسية للعقل.

يمكن للشاعر ـ داخل إطار العقل ـ أن يصوغ صوراً تقع فى الوجود، كما يمكن له أن يصوغ صوراً لا تقع فى الوجود، المهم أن يكون وجودها ممكناً عقلاً. ولابد ـ والأمر كذلك ـ من التمييز بين الممكن والممتنع والمستحيل، كما فعل قدامة من قبل، بل إضافة تمييز جديد عن الإفراط، وما يمكنه تسميته «الاختلاق الإمكانى» و«الاختلاق الامتناعى». و«الممتنع» هو الذى يتجاوز «الممكن» فى دواعى وجوده أو تقدير إمكانه فهو «ما لا يقع فى الوجود وإن كان متصورا فى الذهن، كتركيب يد أسد على رجل مثلاً»(٢)، «والمستحيل هو مالا يصح وقوعه فى وجود ولا تصوره فى ذهن، ككون الإنسان قائما قاعدا فى حالة واحدة»(٣). أما الإفراط فهو قرين الغلو فى الصفة؛ بحيث يخرج عن حد الإمكان إلى حد الامتناع والاستحالة. وما دام تحرر الذات المبدعة للشاعر تحرراً مشروطاً أو مقيدا، فمن المنطقى ألا يتجاوز هذا الإبداع إطار الممكن. قد يتجاوز الشاعر الممكن إلى الممتنع، ولكن الممكن هو الأفضل، والأفضلية ـ هنا ـ مقترنة ـ فى فهم حازم ـ بكيفية أداء الشاعر لوظيفته. بمعنى أنه إذا كان الشعر إيهاماً بمجموعة من القيم والأشياء والأفعال، فلابد أن ينطوى هذا الإيهام على مشاكلة الواقع، وإلا تأبى على أفهام المتلقين.

إن مدى مشاكلة الصور المتخيلة فى القصيدة للواقع تعنى إمكان حدوثها، وإمكان الحدوث يضعف سبيل المعارضة العقلية، ويفسح المجال لعملية الإيهام، حتى يتقبلها المتلقى وينفعل بها ويعمل تبعاً لمقتضاها. ولا مفر ـ والأمر كذلك ـ من أن

(١) المنهاج/ ٣٨ ـ ٣٩.
(٢) المرجع السابق/ ٧٦، ١٣٣.
(٣) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

نقول إن «الاختلاق الامتناعي» الذى يدور فيه الإبداع على كائنات خرافية وأحداث أسطورية، لا يساعد على تحقيق عملية الإيهام، لأنه ينطوى ـ دوماً ـ على «قصص مخترعة لا توافق جميع الطباع»، بل يبدو ظاهرها مناقضاً للعقل، بعيداً كل البعد عن مشاكلة الواقع[1]. وإذا أغلقنا باب الخرافة والأسطورة على الشاعر عدنا وربطنا الإبداع بالممكن، وتقبلنا ـ مع حازم ـ «الاختلاق الإمكانى»، على الأقل لأنه يتميز عن نظيره «الامتناعى»، فلا يعلم كذبه من ذات القول ولا من خارجه. وهو اختلاق لأنه ادعاء ليس له حقيقة «كأن يرى الإنسان أنه محب فيذكر محبوباً تيمه ومنزلاً شجاه، من غير أن يكون كذلك». وهو إمكانى لأنه ينطوى على ذكر ما يمكن أن يقع[2]. وطالما انطوى إبداع الشاعر على ما يمكن أن يقع وإن لم يقع بالفعل، فمشاكلة الواقع قائمة، وبالتالى يستطيع الإيهام أن يحدث آثاره فى المتلقى. ولذلك يقع الاختلاق الإمكانى للعرب من جهات الشعر وأغراضه. وهو لا يعاب من جهة الفن الشعرى «لأن النفس قابلة له، إذ لا استدلال على كونه كذباً من جهة القول ولا العقل»[3]. وليس هناك حرج من ناحية الخُلُق، بحيث يتناقض الاختلاق الإمكانى مع الغاية الأخلاقية للشعر أو يتناقض مع الدين، فقد رفع الحرج من هذه الناحية «فإن الرسول صلى الله عليه وسلم كان ينشد النسيب أمام المدح، فيصغى إليه ويثيب عليه»[4].

نستطيع أن نقول ـ إذن ـ إنَّ حرية الذات المبدعة فى تعاملها مع موضوع إبداعها وكيفية تشكيلها له أمر مسلم به عند حازم. كل ما فى الأمر أن حازما يكيف هذه الحرية تكييفاً يتوافق مع فهمه لمهمة الشعر. إن نجاح الشاعر فى أداء مهمته يتوقف على تقبل المتلقى لما يقول، والمتلقى لن يتقبل المستحيل بأى حال من

(١) المنهاج/ ٧٨. وقارن بفن الشعر/ ١٤٨.
(٢) المرجع نفسه / ٧٦.
(٣) المرجع نفسه / ٧٨.
(٤) المرجع نفسه / ٧٩.

الأحوال، لأنه لا يصح وجوده ولا يمكن تصوره، اللهم إلا إذا كانت الاستحالة ترمي إلى التهكم بالشئ أو الزراية عليه كقول الطرماح:

ولو أن برغوثاً على ظهر قملة   يكر على صفى تميم لولت

« فهذا وأشباهه إنما استعمل على جهة الزراية والإضحاك»[1]. أما على سبيل الجد، وفي ضوء التسليم بالمهمة الأخلاقية للشعر، فالأمر لا يمكن إلا أن يكون مستهجناً عند المتلقي، ولن يتقبل المتلقى «الاختلاق الامتناعي» للسبب نفسه، فهو ـ من ناحية ـ ينطوى على عدم المعقولية، وخاصة لشحوب جانب الإمكان فيه إلى درجة لافتة، وهو ـ من ناحية ثانية ـ مرتبط بالخرافات والأساطير التى تتناقض مع الحس الدينى، وبذلك لا يبقى أمام الشاعر لتحقيق مهمته إلا الممكن فى الأغلب، والممتنع فى الأقل، فصناعة الشعر ـ فيما يقول حازم ـ «لا تتعدى الممكن أو الممتنع إلى المستحيل، وإن كان الممتنع فيها دون الممكن فى حسن الموقع من النفوس»[2]. ومدار الأوصاف بالنظر إلى ما يستساغ ـ فيما يقول حازم أيضا ـ إنما هو على «ما كان واجبا واقعاً، أو ممكناً معتاد الوجود أو مقدره. والممكن لا يخلو من أن تتوفر فيه دواعى الإمكان» أو أن تقل، «وكلما توفرت دواعى الإمكان كان الوصف أوقع فى النفس وأدخل فى حيز الصحة»[3].

لنقل إن هذا الفهم قريب من أرسطو، وإننا يمكن أن نلتمس أصوله فيما يقوله ابن سينا من أن الشاعر إنما يجود شعره إذا كان حسن المحاكاة بالمخيلات، «وليس شرط كونه شاعراً أن يخيل لما كان فقط بل ولما يكون يقدر كونه وإن لم يكن بالحقيقة»[4]. ومن الواضح أن فهم حازم لحرية الشاعر فى تشكيل مادته لا يفارق الأصول الأرسطية العامة عن «ما يمكن أن يقع»، أو «الأشياء الممكنة بحسب الاحتمال أو الضرورة»، وتفضيل «المستحيل المحتمل على الممكن الذى لا يقبل التصديق».

(١) المنهاج/ ١٣٥.
(٢) المرجع السابق/ ١٣٦.
(٣) المرجع نفسه / ٣٣.
(٤) ابن سينا: فن الشعر/١٤٤.

ولكن هناك فرقاً ـ رغم ذلك ـ بين حازم وأرسطو. أرسطو يؤكد الإمكان والاحتمال في ضوء تصور متميز للمحاكاة، يرتبط بضرورة اتباع الشاعر للقوانين الأساسية للطبيعة، باعتبارها القوة الخلاقة أو المبدأ المنتج في العالم. ومن هنا يمكن لبوتشر Butcher أن يفسر أرسطو ـ في هذا الجانب ـ بقوله : «إن فحوى كتاب الشعر ومغزاه يوضحان بشكل لا لبس فيه أن الشعر ليس مجرد نسخة من الحقيقة التجريبية، أو مجرد صورة للحياة بكل تفاهتها وأعراضها. إن عالم الممكن الذى يخلقه الشاعر أكثر وضوحاً من عالم التجربة، ذلك لأن الشاعر يقدم الحقائق الثابتة والدائمة، المتحررة من عناصر الفوضى التى تشوش على إدراكنا للأحداث الفعلية والسلوك الإنسانى. ويمكن للشاعر ـ فى تشكيله مادته ـ أن يتجاوز الطبيعة، ولكنه لا يمكن أن يناقضها؛ إذ عليه ألا يخالف طباعها ومبادئها. إنه يعيد خلق الواقع، ولكن بعد أن يتجنب المستحيل والوهمى وكل ما لا يخضع لقانون، فالحقيقة الشعرية تتجاوز حدود الواقع، ولكنها لا تعبث بالقوانين التى تجعل العالم الحقيقى معقولاً»[1]. والأمر ـ عند حازم ـ مختلف اختلافاً بيناً. الأمر، عنده، ليس أمر استجابة من الشاعر لقوانين الطبيعة الأساسية، بقدر ما هو أمر استجابة من الشاعر للمقتضيات التى تفرضها عليه مهمته الأخلاقية أصلاً. أى أن فكرة الممكن والمحتمل لا تبدو عند حازم، من الزاوية المعرفية، التى قد نجدها عند أرسطو أو التى يؤكدها شراحه المحدثون، بقدر ما تبدو من زاوية وظيفية مرتبطة بالسلوك، وقدرة الشعر على تحقيق آثاره وغايته الأخلاقية.

إن الجانب الأخلاقى الذى تنطوى عليه مهمة الشعر، من وجهة نظر حازم، يتعارض كل التعارض مع الاستحالة ومع كل قول بادى الكذب، واضح الإفراط والامتناع. ومادام الأصل فى الشعر هو توجيه المتلقى توجيهاً لا يفارق إطار القيم الأخلاقية المسلم بها، فعلى الشاعر أن يتوسل بكل ما يدعم هذا الإطار، وبالتالى فالصدق أكثر قدرة على التأثير من الكذب، والممكن أكثر قابلية للتعاطف أو التقبل

(١) Butcher, Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, P. 164.

من المستحيل. ومن هنا، يظل الأمر كله معلقاً على تأدية الشعر مهمته، بل يمكن لحازم أن يتسامح فى كل ما يقرره لو فرضت المهمة عكس ما يقول. لذلك يصرح بهذه العبارات الحاسمة: «وكلامنا ليس واجباً على الشاعر لزومه بل مؤثرا حيث يمكن ذلك»[1]. وهذا قول يترك المجال رحباً أمام حرية الشاعر فى الاختيار، مادام الشاعر يعى مهمته. كما أن هذا القول ينفى عن حازم صفة التشدد الملازمة للغويين ومن تأثر بهم فى التعامل مع ما أسموه «أخطاء الوصف»، بل ينفى عن حازم صفة الفهم الحرفى للمحاكاة في جوانب من كتابات ابن سينا وابن رشد. ومادام حازم يعالج الأمر كله من زاوية المهمة، فإنه يترك المجال رحباً أمام الشاعر، بشرط واحد هو أن يعى الشاعر هذه الحقيقة، وهى: «أن الأمر إذا كان ممكناً سكنت إليه النفس وجاز تمويهه عليها، والمحال تنفر منه النفس ولا تقبله البتة، فكان مناقضاً لغرض الشعر، إذ المقصود بالشعر الاحتيال فى تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة، بل من الصدق والشهرة فى كثير من المواضع»[2].

---

(١) المنهاج/ ٨٢.

(٢) المرجع نفسه / ٢٩٤، وقارن نص/ ٨٢.

٣ الحسية والتجريد

يلفتنا الحديث عن هذا الجانب التخيلى من المحاكاة إلى خاصية مهمة مصاحبة لكل محاكاة شعرية، وهى «الحسية». إن الشعر ينطوى ـ شأن الفن بعامة ـ على خاصية حسية بالضرورة مادامت مدركات الحس هى المادة الخام التى يبنى بها الشاعر تجاربه، وما دام الشاعر ـ فيما يقول حازم ـ لا يتعدى الممكن. ولكن هذه الحسية لا تعنى الانحصار فى إطار حاسة بعينها، وإن كان ثمة تركيز على حاستى البصر والسمع، كما لا تعنى المحاكاة الحرفية للإحساسات بوجه عام، فذلك مجرد نسخ يفقد المحاكاة طابعها التخيلى. إن الشعر تخيل وتخييل فى آن، وكونه كذلك يعنى أنه لا ينسخ المدركات، بل يؤلف بينها ويعيد تشكيلها، مكتشفا العلاقات التى تقرب بين العناصر المتباعدة. بعبارة أخرى، الخاصية الحسية للشعر تقتصر ـ فحسب ـ على طبيعة مادته، من حيث صلة هذه المادة بالمدركات، وصلة هذه المدركات بالانفعالات الإنسانية هى البواعث الأولى للنظم، والمؤثر الأساسى فى المتلقى.

هذا التكييف للخاصية الحسية فى الشعر ينفى الحسية الخشنة المصاحبة لانفلات الغرائز وسيطرة الحواس، كما ينفى الحرفية الآلية، فيجعل العلاقة بين الشعر والمدركات علاقة تنطوى على نوع من التجريد، هو شرط ملازم لكل خاصية حسية

فى الشعر بخاصة، أو فى الفن بعامة. إن الشعر يصاغ من مدركات حسية هى المادة الأولية لكل إبداع، ولكن صلة المواد الحسية فى الشعر بأصلها فى الواقع صلة معقدة، نتيجة فاعلية التخيل. إنها تتعدل بفضل التخيل الذى يجعل القصيدة قادرة على الجمع بين الإحساسات المتباينة، فى علاقات جديدة تجعلنا نجفل فى حال من التعجب والاستغراب. ومن هنا، يمكن ألا تتناقض الحسية مع التجريد، بل تظل الخاصية الحسية للشعر قائمة على ضرب من التجريد، يميزها عن مجرد نسخ المدركات، ويوائم بينها وبين قدرة التخيل على التحرر من أثقال المادة. ولولا هذا التجريد لما استطاع الشعر أن يصور الأشياء على ما هى عليه.

ولكن ـ رغم هذا التجريد ـ لا يمكن للشعر أن يصور شيئاً إلا على نحو ما من شأن الحس أن يؤدى إليه. ومهما تباعد الشعر عن الواقع وابتكر أشكالاً وصورا خيالية لا وجود لها فى عالم الحس، فإنه لا يمكن أن يبتكر شيئا لم يؤد إليه الحس بنحو من الأنحاء. فالتخيل ـ فيما يقول حازم ـ تابع للحس. ومن هنا، كان الإنسان يتخيل الأشياء التى لا يعرفها عن طريق ما يعرفه من مدركات الحس المألوفة لديه. ولذلك أدرك حازم أن الأساطير التى صاغها شعراء اليونان والخرافات التى صاغها بعض شعراء العرب، وإن دخلت فى إطار الاختلاق الامتناعى، تظل مرتبطة بالعالم الذى تدركه الحواس، من ناحية مادتها التى يمكن أن ترجع إلى عناصر سبق للحس إدراكها، ومن ناحية مغزاها الذى يجعل من الأسطورة والخرافة «مثالاً» موازيا للواقع، بغض النظر عن قبول العقل له أو عدم قبوله.

يقول حازم: «إن أشعار اليونانية إنما كانت أغراضا محدودة فى أوزان مخصوصة ومدار جل أشعارهم على خرافات كانوا يضعونها يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع فى الوجود، ويجعلون أحاديثها أمثالاً وأمثلة لما وقع فى الوجود. وكانت لهم أيضا أمثال فى أشياء موجودة نحواً من أمثال كليلة ودمنة ونحواً مما ذكره النابغة من حديث الحية وصاحبها»[1].

---

(١) المنهاج/ ٦٨.

«وكان شعراء اليونانيين يختلقون أشياء يبنون عليها تخاييلهم الشعرية ويجعلونها جهات لأقاويلهم، ويجعلون تلك الأشياء التى تقع فى الوجود كالأمثلة لما وقع فيه، ويبنون على ذلك قصصاً مخترعة نحو ما تحدث به العجائز الصبيان فى أسمارهم من الأمور التى يمتنع وقوع مثلها»[1]. وعلينا أن نحصر إشارة حازم إلى الصور التى «لم تقع فى الوجود» أو «الأشياء التى لم تقع فى الوجود» فى دائرة التشكيل فحسب ونقرنها بقوله إن التخييل تابع للحس، مادمنا قد سلمنا معه بأن أساس تعامل الشاعر مع الأشياء إنما يتم من خلال الفعل التخييلى للمحاكاة.

إن الشاعر يتعامل مع الأشياء ويشكلها تشكيلاً جديداً. ولكن الأشياء منها ما تدركه الحواس ومنها ما لا يمكن إدراكه بالحواس. الشئ الذى تدركه الحواس يسهل تخيله، عن طريق استرجاع الصور التى ارتسمت له خلال عملية الإدراك، والتى تظل جاهزة فى «القوة الحافظة» باعتبارها مادة للتخيل، أما الأشياء التى لا تدركها الحواس فأمرها مختلف، يستحيل بالقطع أن تدرك إدراكاً حسياً، كإدراكنا الأشياء المادية. هذه الأشياء غير الحسية ليست موضوعا مباشراً للحواس، لأنها أدخلت فى إطار الأفكار المجردة، كالموت والحب والعدالة والخير، باعتبارها محض مجردات مفارقة للحس، بمعنى أو بآخر. ولكن، رغم انتفاء الصفات الحسية عن هذه المجردات، فإنها تظل موضوعاً للإبداع الشعرى، لأنها تشكل ـ فى النهاية ـ إطاراً للقيم يؤرق الشاعر بشكل أو بآخر، كما تشكل بواعث للشاعر تدفعه إلى الإبداع. غير أن الشاعر لا يتعامل مع هذه الأشياء باعتبارها مجردات، وإنما يتعامل مع جانبها الآخر، الذى يمكن أن يكون موضوعاً للتخييل، وأعنى الجانب الذى يتصل بالانفعالات الإنسانية، والذى يبدو فيه المجرد من خلال مجموعة من الأغراض الحسية، أو مجموعة من هيئات الأحوال المطيفة به والملازمة له. من هذه الزاوية ـ فحسب ـ يمكن أن يكون المعنوى موضوعاً للتخيل الشعرى، ويمكن أن يتقارب الحسى مع المجرد فيصبح كلاهما قابلاً للتشكيل فى محاكاة شعرية.

---

(١) المنهاج / ٧٧ ـ ٧٨.

يقول حازم إن الذى ندركه بالحس هو الذى نتخيله، لأن التخييل تابع للحس، أما ما أدركناه بغير الحس فلا يمكن تخيله أو تخييله إلا بما يكون دليلاً عليه مما هو تابع للحس، أى بما يكون دليلاً على حاله من هيئات الأحوال المطيفة به والملازمة له، مما يحس ويشاهد، «فيكون تخييل الشئ من جهة ما يستبينه الحس من آثاره، والأحوال الملازمة له حال وجوده، والهيئات المشاهدة لما التبس به ووجد عنده. وكل ما لم يحدد من الأمور غير المحسوسة بشئ من هذه الأشياء، ولا خصص بمحاكاة حال من هذه الأحوال، بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه، فليس يجب أن يعتقد فى ذلك الإفهام أنه تخييل شعرى أصلاً، لأن الكلام كله يكون تخييلاً بهذا الاعتبار»[1]. ومعنى هذه العبارات أن التخيل الشعرى لا يمكن أن يفقد صفة الحسية، وبالتالى فلا مجال فيه للمجردات المفارقة للحس أو المدركات التى أدركناها بغير الحس، ما لم تعالج هذه المجردات أو المدركات معالجة تصلها بالحس، وتتباعد بها عن التجريد المحض فتكشف عن أبعادها الذاتية المرتبطة بالانفعالات الإنسانية، وتنقلها من مستواها التجريدى إلى مستوى يتجاوز الإفهام إلى التأثير.

ويبدو أن الأمر ـ هنا ـ لا يقتصر على الشعر أو الفن فحسب، وإنما هو أكثر شمولاً من ذلك، لارتباطه بالجانب المعرفى فى حياة الإنسان. إننا نتخيل الشئ المادى، عندما نستدعى إلى مخيلتنا الصور التى كوناها له، لحظة أن كان واقعاً فى المجال الإدراكى المباشر لحواسنا. أما الأشياء غير المادية فإننا نتخيلها بهيئات الأحوال المطيفة بها والملازمة لها، بل إننا ـ فيما يبدو ـ لا نستطيع أن نفكر فى المجرد والمعنوى أو نتخيلهما إلا من خلال مدركات الحس المرتبطة بهما بشكل أو بآخر. ولذلك يمكن للمعنوى المجرد أن يصبح موضوعاً لتخيلنا.

وما ينطبق على معارفنا الإنسانية ينطبق على الشعر فى الوقت نفسه، مع تقدير خصوصية الشعر فى هذا الجانب، بحكم خصائصه التى تمكنه من تحويل المجرد إلى حسى تتقبله النفس وتتأثر بمقتضاه. ولذلك نرى الشاعر ـ فيما يقول حازم ـ[2]

(١) المنهاج/ ٩٨ ـ ٩٩.

(٢) المرجع نفسه / ٦٧.

يخيل لنا الأشياء الحسية بأقوال دالة على خواصها الحسية المباشرة، كما يخيل لنا المجردات بمدركات حسية ترتبط بها بشكل أو بآخر.

وبقدر ما تؤكد هذه العبارات حتمية الخاصية الحسية في كل محاكاة شعرية، فإنها تؤكد أن المعنوى أو المجرد لا يمكن أن يتسم بالحسية إلا بضرب من المجاز في التعبير يقترن معه المعنوى بالحسى على أساس من المشابهة. أما إذا أخل الشاعر بذلك، أو تجاهل هذه الحقيقة، فحدثنا حديثاً مجردا عن المدركات، فإنه يفقد صفته بوصفه شاعراً، وتفقد قصيدته إحدى خصائصها النوعية الأساسية، فتصبح مجرد نظم لأفكار، لا يتجاوز مجرد الإفهام، ولا يجب ـ في رأى حازم ـ أن يعتقد في هذا الإفهام أنه تخييل شعرى أصلاً، لأن التخييل لا يمكن أن يكون تخييلاً إلا إذا اتسم بصفة الحسية[1].

ومهما كان نوع المحاكاة فإنها ينبغي أن تكون ـ فيما يقول حازم ـ بأمر موجود لا مفروض: «وينبغي أن تكون المحاكاة في الأمور المحسوسة حيث تساعد المكنة من الوجوه المختارة بالأمور المحسوسة. وبها يحسن أن تحاكى الأمور غير المحسوسة حيث يتأتى ذلك ويكون بين المعنيين انتساب[2].

والحرص على تأكيد الخاصية الحسية في الشعر يردنا مرة أخرى إلى المهمة. إن الشاعر لا يوصل القيم إلى المتلقى توصيلاً مجرداً، ولا ينقل إليه الأشياء كما هي، وإنما يوصلها إلى المتلقى توصيلاً ينطوى على إدراك ذاتى متميز، مثلما ينطوى على موقف خاص من الأشياء والقيم، وبالتالى فلابد من تحويل القيم والأشياء إلى صور شعرية ذات خصائص حسية، تكشف عن الموقف الذاتى للمبدع من ناحية وتؤثر في الجانب الذاتى للمتلقى من ناحية أخرى. وهذا أمر طبيعى، مادام التخييل يدور على الصور التى يثيرها الشعر في مخيلة المتلقى، فينفعل ـ لتخيلها وتصورها أو تصور شئ آخر بها ـ انفعالاً يقود إلى الاتجاه السلوكى الذى يقصده الشاعر. ولا يتحقق التخييل

---

(١) المنهاج/ ٢٩ ـ ٣٠.

(٢) المرجع نفسه/ ١١٢.

إلا بتمثيل الواقع، من خلال معطيات حسية يعاد تشكيلها، على نحو يجعل المتلقى ينحو منحى الاستجابة.

وإذا كانت الخاصية الحسية تلفتنا إلى صفة نوعية ملازمة لكل عمل فنى، فإنها تلفتنا ـ ضمنياً ـ إلى أن الشعر لا يقدم العام إلا من خلال الخاص، وأنه يعرض التجارب العامة من خلال معطيات حسية خاصة. بهذا المعنى يمكن أن نفهم حديث حازم عن ضرورة الحسية فى التخييل. إن المقولة النقدية التى ترى أن العالم لا يمكن أن يتبدى إلا من خلال الخاص، لا تفترق كثيراً عما يراه حازم من أن المعنوى أو المجرد لا يتمكن من أن يدخل مجال الشعر إلا من خلال الأمثلة المحسوسة. بعبارة أخرى، إن الشعر ـ عند حازم ـ لا يعرض العام المجرد كما هو فى ذاته، أو الفضائل باعتبارها تصورات مجردة، وإنما يعرض المجرد ويصور الفضائل من خلال وسيط حسي، يقترن فيه المجرد بالحسى، وتبدو فيه الفضيلة من خلال تمثيل يفرضها على المتلقى فرضاً لافتاً.

٤ العلم والشعر

ولابد أن يفضى هذا الفهم إلى نتيجة مهمة تتصل بالتمييز بين العلم والشعر، أو الفلسفة والشعر. إن الخاصية الحسية التى تميز الشعر تفصله بالتأكيد عن العلم وتميزه عن الفلسفة، وذلك من زاويتين: تتصل الزاوية الأولى بطبيعة المادة التى يتشكل منها الشعر فيتميز عن العلم والفلسفة. وتتصل الزاوية الثانية بالأثر الذى تحدثه المادة الشعرية بعد تشكيلها. لقد قلت إن تشكيل الشعر يعتمد على عناصر حسية لا تفارق مادته. ورغم ما يتطلبه تشكيل المادة من تجريد، فإن الشعر لا يفقد خاصيته الحسية وإلا فقد صفته بوصفه شعراً. وهذا طبيعى، لأن التجريد فى الشعر لا يتجاوز تعديل العناصر الحسية داخل إطار متميز من العلاقات أو الاقترانات. أما العلم والفلسفة فكلاهما قائم على تجريد خالص؛ لأن كليهما يتعامل مع المفاهيم والتصورات باعتبارها مقولات مفارقة للمستويات الحسية. قد ينطوى الشعر على بعض التعميم، لأن الشاعر يعرض الحسى بطريقة لا تُخَيِّلُ ما كان فقط «بل ولما يكون ولما يقدر كونه، وإن لم يكن بالحقيقة»، فضلاً عن أن الشاعر يحاول ـ فى حالات المدح والهجاء والرثاء ـ أن يصل من خلال الفردى المتعين إلى النموذج الذى ينطوى على كل فضائل الجنس أو نقائصه. ولكن ما فى الشعر من تعميم، بهذا المعنى، يختلف

اختلافاً بيناً عن تعميم الفلسفة أو العلم. تعميم الفلسفة ـ مثلاً ـ أو ما يبدو فيها من «حكم كلى» يقوم على تجريد خالص، لا يشوبه الحس أو يعلق به، ولا يرتبط بعاطفة أو انفعال. أما الشعر فإن ما فيه من تعميم لا يفارق الإحساس والانفعال، بل لا يظهر إلا بهما ومن خلالهما. وبالتالى يظل التعميم الشعرى متميزاً بانتفاء التجريد الخالص عن مادته، وبانتفاء الحياد الذهنى فى كيفية تشكيل هذه المادة، خاصة أن المادة نفسها تتشكل من خلال إدراك ذاتى للشاعر، أو موقف خاص من الواقع.

إن الفيلسوف والعالم يشكلان كليات مجردة هى بمثابة معقولات خالصة، تتوقف صحتها على صحة ترتيب المقدمات، أو على تطابقها مع التجربة الفعلية. أما الشعر فإنه صياغة لإدراك ذاتى، لا معول فيه على صحة المقدمات، أو على التطابق مع التجربة الفعلية، بل المعول كله على تحقيق الشعر لغايته وهى التأثير المصاحب للتخييل. ومادام الشعر يهدف إلى تحقيق إثارة تخيلية تفضى إلى وقفة سلوكية، فإن نجاح المحاكاة أو فشلها ـ يعتمد ـ فى المحل الأول ـ على تحقيق هذه الإثارة، لا على ما تنطوى عليه من صدق أو كذب. ولا يعنى هذا أن الشعر نقيض الصدق، بل على العكس. إن التخييل يمكن أن يجتمع مع التصديق داخل الأقاويل الشعرية؛ إذ ليس بينهما تناقض فى الحقيقة، ولكن هناك مغايرة لأن الحقيقة التى يقدمها الشعر ليست حقيقة حرفية، إنما هى تمثيل تخيلى، أو موازاة تخيلية، تبدو فيها الحقيقة من خلال علاقات واقترانات لها مجالها المتميز. ولذلك يقول حازم: «للمحاكاة شئ من التعجيب ليس للصدق، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه، ولا طراءة له. والصدق المجهول غير ملتفت إليه. والقول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق به شئ تستأنس به النفس فربما أفاد التصديق والتخييل معاً، وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به»[1].

قد تكون الأقاويل الشعرية صادقة أو كاذبة بالمعنى الحرفى، أو من الزاوية المنطقية الخالصة، ولكن صدقها أو كذبها شئ آخر غير كونها مخيلة. ومادمنا قد

---

(١) المنهاج/ ٨٦.

دخلنا فى مستوى التخييل، فإن للحقيقة الشعرية مستوى آخر فى التقييم؛ أعنى مستوى يعتمد على أبعادها التخيلية، باعتبارها علاقات مغايرة لعلاقات الواقع الحرفى من ناحية، كما يعتمد على أثرها المتميز فى المتلقى من ناحية أخرى. ولذلك يقول حازم ـ معتمداً على الفارابى وابن سينا ـ إن الشعر لا يعد شعراً من حيث هو صدق أو من حيث هو كذب، «بل من حيث هو كلام مخيل»[1]. وبالتالى فإن الاشتغال بحصر الطرق التى يماز بها القول الصادق عن غيره خروج عن تأمل الشعر فى ذاته إلى صناعة أخرى، هى صناعة المنطق. ومهمة الناقد أو المنظر للشعر ـ فيما يرى حازم ـ هى البحث فى مدى تحقيق الشعر لغايته، من خلال خصائصه النوعية المميزة له، باعتباره تخييلاً للحقائق، أو الأحداث والأشياء والقيم، لا باعتباره عرضاً منطقياً أو حرفياً لها، فالتخييل هو المعتبر فى صناعة الشعر «لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة»[2].

تخاطب الفلسفة ـ شأنها فى ذلك شأن العلم ـ الجانب العقلى الخالص من المتلقى بلغتها المجردة، وبقضاياها أو بحججها الصحيحة التى تعتمد ـ أكثر ما تعتمد ـ على البرهان. أما الشعر فإنه يخاطب بمخيلاته ـ وقد تكون صادقة أو كاذبة، موجودة أو ممكنة أو ممتنعة ـ الجانب الذاتى من المتلقى. وإذا كانت الفلسفة تخاطب الجانب العقلى الخالص من المتلقى، فلابد أن تقترن لغتها بالوضوح البالغ والتحديد الصارم الذى لا يترك مجالاً للاختلاف أو الإبهام أو اللبس. أما الشعر، لأنه يخاطب الجانب الذاتى من المتلقى، فلا يتحقق فيه الوضوح أو التحديد على نحو ما يتحققان فى المستويات الفلسفية، بل ربما كان الغموض مطلوبا فى الشعر، مادام يؤدى وظيفة داخل سياق القصيدة. إن المعانى ـ فيما يقول حازم ـ «وإن كانت... تقتضى الإعراب عنها والتصريح عن مفهوماتها فقد يقصد، فى كثير من المواضع، إغماضها وإغلاق أبواب الكلام دونها»[3]. ويمكن أن نقول إن دلالة الشعر على المعنى تحتوى

---

(١) المنهاج/ ٦٣.

(٢) المرجع نفسه / ٧١.

(٣) المرجع نفسه/ ١٧٢.

الإيضاح والإبهام على السواء، لأن المعانى الشعرية «منها ما يقصد أن تكون فى غاية من البيان... ومنها ما يقصد أن تكون فى غاية من الإغماض، ومنها ما يقصد فيه بعض غموض ومنها ما يقصد أن يبان من جهة وأن يغمض من جهة»[1]، المهم أن تكون المعانى موظفة توظيفاً، يتفق مع مهمة القصيدة، ومع مايريده الشاعر منها.

وليس الأمر على هذا النحو فى الفلسفة أو العلم، فلا سبيل إلا إلى الوضوح البالغ والتحديد الصارم. ومن هنا، يمكن أن يعاب الفيلسوف إذا توسل بأقاويل الشاعر، أو خاطب انفعالات المتلقى دون عقله، أو اعتمد على أقاويل مخيلة بدل أن يعتمد على الأقاويل البرهانية[2].

وما يقال عن الفيلسوف يقال عن الشاعر؛ إذ ينبغى على الشاعر أن يعى المجال النوعى لعمله على مستوى الإدراك والتشكيل. إن مادته، بحكم خصائصها التشكيلية، لا يمكن إلا أن تدور فى إطار «المعانى الجمهورية» فضلا عن أنها لا تتجاوز «المتصورات الأصيلة». المعانى الجمهورية هى المعانى «التى يشترك فى فهمها الخاص والعام وعليها مدار معظم المعانى الواقعة فى الأغراض المألوفة من الشعر، وهى مستحسنة فيه»[3]. أما المتصورات الأصيلة فى الشعر فهى «المتصورات التى فى فطرة النفوس ومعتقداتها العادية أن تجد لها فرحاً أو ترحاً أو شجواً»[4]، وهى متصورات أصيلة فى الشعر لأنها مرتبطة بالجوانب الذاتية عند الشاعر والمتلقى على السواء، ومن ثم لا يخلو إدراكها من آثار انفعالية واضحة. وعلى عكسها متصورات العلم

---

(١) المنهاج/ ١٧٧.

(٢) ولهذا السبب كان صاعدا وابن أبى أصيبعة ـ مثلاً ـ يتهمان الكندى بأنه يذكر فى فلسفته حججاً غير يقينية ويأتى بأقاويل «خطابية» وأخرى «شعرية» (طبقات الأمم.٦٠، وطبقات الأطباء ٢٠٨/١، وقارن مقدمة رسائل الكندى ١٢/١). ولهذا السبب أيضا كان أبو على سليمان المطقى يقرن النثر بالعقل والشعر بالانفعالات حتى يضمن تميز الفلسفة عن الشعر (المقابسات/ ٢٣٥ ـ ٢٤٦) وكان ابن سينا يهاجم «إيساغوجى»للسبب نفسه، ويقول: «وأكثر ماهوس الناس فى هذا، هو الذى صنف لهم إيساغوجى، وكان حريصا على أن يتكلم بأقوال مخيلة شعرية صوفية، يقتصر منها لنفسه ولغيره على التخييل» (القسم الخاص بالنفس من الشفاء/ ٢٣٦).

(٣) المنهاج/ ١٨٨.

(٤) المرجع نفسه/ ٢٢.

والفلسفة، فهى «متصورات دخيلة» فى الشعر، يصعب أن تكون موضوعا للإبداع، لأنها متصورات مجردة، تفارق الخصائص الحسية والذاتية التى لا تفارق التخييل، وبالتالى تعجز عن إثارة المتلقى والمبدع على السواء.

وإذا كان مجال الشعر متميزاً عن مجال الفلسفة، فإنه متميز عن مجال غيرها من العلوم. وبدهى ـ والأمر كذلك ـ أن يقبح إيراد «المعانى العلمية» فى الشعر، أو التعرض لما يسمى «المسائل العلمية». والقبح ـ هنا ـ مقصور على كيفية المعالجة، وتجاوز الإطار الوظيفى المرتبط بالتخييل إلى إطار آخر يتصل بحشد المسائل العلمية فى القصيدة، أو زخرفتها بمصطلحات الفلسفة أو الكلام أو النحو، على نحو ما شاع فيما سمى بشعر «التصنع». والإشارة إلى الإطار الوظيفى لا تفارق الوعى بطبيعة المحاكاة الشعرية. إن المسائل العلمية مسائل محايدة مفارقة للجوانب الذاتية، فضلاً عن أن أكثر الجمهور من المتلقين لا يمكن تعريفه بها، حتى لو فرضنا إمكان التعريف فإن الجمهور لن يجد لهذه المسائل صدى فى نفسه يماثل أثر الموضوعات التى يشكلها الشعر تشكيلاً تخيلياً. ويلفت هذا إلى أن المسائل العلمية مسائل متعلقة بإدراك الذهن، وبالتالى فإن الحسن والقبح والغرابة، وكل ما يتصل بجوانب الإدراك الذاتى المنطوى على عنصر القيمة، لا يمكن أن يكون واضحاً فى المسائل العلمية وضوحه فيما يتعلق بالحس، ولذلك يمكن تأكيد الفكرة الأساسية فى الموضوع كله، وهى «أن المعانى التى تتعلق بإدراك الحس هى التى تدور عليها مقاصد الشعر، وتكون مذكورة فيه لأنفسها. والمعانى المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار»[1]. وإذا تأكدت الفكرة الأساسية فى الموضوع ميزنا ـ تماماً ـ بين الشعر وغيره، وقلنا ـ مع حازم ـ إن الواجب «أن يقتصر بالأشياء على ما هى خاصة به، وألا يخلط منها فن بفن، بل يستعمل فى كل صناعة ما يخصها ويليق بها ولا يشاب بها ما ليس منها»[2]. وذلك قول يفضى إلى تزييف عمل الناظم الذى يزخرف شعره بمصطلحات العلوم، أو يطرز قصائده بمسائلها، فمثل هذا النظم

(١) المنهاج/ ٢٩.

(٢) المرجع نفسه/ ١٩٢، وانظر جذور هذه الفكرة عند ابن سنان فى سر الفصاحة/ ١٥٨، وقارن برد ابن الأثير عليها فى المثل السائر ٣/٢١٢ ـ ٢١٦.

ينطوى على تباعد عن حقيقة الشعر، فلا يثبت لقائله أنه قال شعراً «إلا عند من لا علم له»، وأما العلم فلا يثبت ـ أيضا ـ للشاعر بأن يودع شعره معانى أو مسائل منه. ومن كان مقصده من الشعراء أن يظهر اقتداره على المناسبة بين المعانى العلمية والشعرية، فإنه يكد خاطره فى غير طائل، ولا يتوصل بعد ذلك إلى الغرض المقصود بالشعر من تحريك النفوس؛ «فأولى بمن هذه صفته أن يجعل موضوع صنعته ما يتضح فيه حسن صنعته، ويكون له تأثير فى النفوس وتحريك لها وحسن موقع منها من أن يجعل موضوع صنعته ما لا يدل، مع كونه لا يحرك الجمهور ولا يتضح فيه إبداع الصنعة بدلالة قاطعة... فقد بان أن مستعمل هذه المعانى العلمية فى شعره، مستهلك لصنعته، مصرف فى ما غيره أولى به وأجدى عليه»[1].

ومعنى هذا كله أن للشعر طريقة خاصة فى التشكيل من ناحية وكيفية خاصة فى التوصيل من ناحية أخرى. والإشارة إلى التوصيل تلفتنا إلى طبيعة اللغة الشعرية ذاتها؛ من حيث محتواها الحسى الذى يجعلها مثيرات حسية؛ ومن حيث علاقاتها المتميزة التى تباعد بينها وبين لغة العلم أو الفلسفة.

من المؤكد أن هناك فرقاً جذرياً بين الأقاويل الشعرية والأقاويل العلمية، من حيث طبيعة كل منها وغايتها والنشاط الذهنى الذى يكمن وراءها. الأقاويل العلمية تهدف إلى إيقاع تعريف أو تصديق، معتمدة فى ذلك على إثبات الشئ بماهيته المشتركة والخاصة لتدل على حقيقته المحايدة. وهى ـ فى إثباتها حقيقة الشئ ـ تتوسل بأمور خارجة عنه، ترتبها ترتيباً مخصوصاً يوصل إلى التصديق، دون أن تمس ـ فى ذلك ـ أعراض الشئ ولواحقه التى تتعلق بها الانفعالات والمشاعر الفردية. أما الأقاويل الشعرية فإنها لا تهدف إلى تعريف أو تصديق، بل تهدف إلى إيقاع تخييل؛ أى تخييل الأشياء التى تعبر عنها، بإقامة صورها فى الذهن بحسن المحاكاة. وبذلك تجعل المتلقى يقف ضد الموضوع المخيل، أو معه، نتيجة ما ينطوى عليه التخييل من تحسين أو تقبيح.

(١) المنهاج/ ٣١.

ولا تحقق الأقاويل الشعرية هذه الغاية بالدلالة على ماهية الموضوع المخيل أو حقيقته، فإنها لا تهتم بهذه الماهية أو تلك الحقيقة من حيث هما تجريد محض، وإنما تهتم بوقع الشئ نفسه على المشاعر وصلته بالانفعالات، وبالتالى تهتم بأعراض الشئ ولواحقه، أو مجموعة الصفات الحسية الملازمة له، من حيث صلتها بالانفعالات الإنسانية أو «الأغراض الإنسانية». ومادامت ماهية الشئ وحقيقيته تجريدا محضا يتسم بالحياد، فلا يثير انفعالات ولا يرتبط بجوانب ذاتية، فمن البدهى أن تترك لغة الشعر هذا الجانب إلى الأعراض الملازمة له، لأن الانفعال الإنسانى بالشئ لا يتصل بحقيقة الأشياء المجردة، وإنما يتصل بالأعراض الملازمة لها، مادامت هذه الأعراض هى التى تدخل فى إطار الإدراك الذاتى، وتكون باعثاً على إثارة انفعالاتنا إزاء الأشياء نفسها.

ولا يعنى حازم أن الأقاويل العلمية لا تفهم سامعيها الأعراض بشكل مطلق، وإنما يعنى أن الأقاويل العلمية، إن أشارت إلى أعراض موضوعها، فإنما تشير إليها على جهة التضمن واللزوم. ولا تفعل الأقاويل الشعرية ذلك، إذ إنها تخيل أعراض الشئ أصلاً، وتدل عليها دلالة مباشرة، فتوصلها إلى المتلقى من غير حاجة إلى تضمن أو لزوم، وبالتالى تمكنه من تصور الموضوع المخيل وتمثله، والإحساس المباشر به، فضلا عن إثارة انفعالاته المرتبطة بهذه الأعراض بشكل أو بآخر. «وليس ما يكون نصاً على الشئ فى تمكين إلقائه من النفس طبقاً له، مثل مالا يفهم الشئ منه إلا بطريق ضـــمن أو لزوم»[1]. ولذلك صارت الأقاويل الشعرية «أشد الأقاويل تحريكاً للنفوس... إذ كان المقصود بها الدلالة على أعراض الشئ ولواحقه التى للآداب بها علقة»[2].

ومن الطبيعى أن يكون تركيز الأقاويل الشعرية على أعراض الأشياء أو لواحقها هو الأساس النظرى الذى يبرر قدرتها على التقديم الحسى، وما تتميز به عن لغة

(١) المنهاج/ ١١٩.

(٢) المرجع نفسه/ ١١٨.

العلم من إتاحة المواجهة المباشرة لموضوعها، عن طريق تصويره وتمثيله للحس. فإذا كانت الأقاويل العلمية تتصف بالتجريد الخالص، وتهدف إلى توصيل حرفى لمجموعة من الحقائق أو القضايا، يتوصل إليها الذهن خلال عمليات تجريد أو قياس بينة، فمن الممكن الاستعاضة عن الكلمات ـ فى هذه الأقاويل ـ برموز رياضية أو جبرية، مصمتة الدلالة فردية الإشارة. وما دامت العلاقة ـ فى الأقاويل العلمية ـ بين الكلمات والشئ علاقة الإشارة المجردة، فلا قيمة للكلمة إلا باعتبارها محض علامة فحسب، تساوى فى القيمة الرمز الرياضى أو العلامة الجبرية. وعلى العكس من ذلك لغة الشعر ـ أو الأقاويل الشعرية ـ حيث تصبح العلاقة بين الكلمة والشئ علاقة معقدة تتجاوز فيها الكلمة مستوى العلامة داخل تشكيل لغوى متميز بفاعلية سياقه، يمنحها تعدداً فى الدلالة وثراء فى الإشارة، فتتمكن الكلمة ـ داخل سياقها ـ من استيعاب أعراض الشئ من ناحية، والتعبير عن الأصداء الذاتية لهذه الأعراض من ناحية أخرى. ولهذا قال حازم إن كل ما اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه فحسب، «فليس يجب أن يعتقد فى ذلك الإفهام أنه تخييل شعرى أصلا»[1]. إنك تستخرج من القول العلمى حكماً عن طريق قياس أو استنباط، وفى هذه الحالة لا يعنيك الشئ نفسه بقدر ما يعنيك الحكم عليه. أما فى الأقاويل الشعرية فأنت معنى بالشئ نفسه وتظل فى مواجهته، وتتمكن من تأمله واستيعابه والانفعال به. وفى ذلك ما يمكّن القول الشعرى من أن يشف لك ـ فيما يقول حازم ـ عن الأشياء ذاتها، كما تشف آنية الزجاج البلورى الرائق عما تحويه[2]. ليس هذا فحسب، بل إن القول الشعرى يمكننا من إدراك علاقة الشئ بغيره، فضلاً عن علاقتهما معاً بما يمس الجوانب الشعورية والانفعالية من تكويننا النفسى.

إن لغة الشعر لا تصور لنا أعراض الشئ فى ذاته بل تصل الشئ ـ فى الأغلب ـ بأعراض أخرى لأشياء مشابهة له، على نحو يجعل المتفرج يلج إطاراً من العلاقات، تلتقى فيها الأشياء التقاء مفاجئاً، يفرض على الوعى إعادة النظر وإعادة التأمل

(١) المنهاج /٩٩.

(٢) المرجع نفسه/ ١٢٠ ـ ١٢١، وقارن **بالصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى**.

المصاحبين لكل تحول سلوكى مترتب على التخييل. ومن هنا، تتصف المحاكاة، من حيث هى فعل لغوى، بالقدرة على إثارة التعجب والاستغراب والاستطراف. ولقد أشرت إلى التعجيب والاستغراب سلفاً وستأتى لهما إشارة أخرى فيما بعد. المهم أن نلاحظ أن التجريد المتميز، الذى يلازم الخاصية الحسية فى الشعر، هو العلة الفاعلة وراء هذا التمييز فى النظام الدلالى لكلمات الشعر أو لغته. وإذا كان التجريد يمكّن المخيلة من إعادة تشكيل معطيات الحس، فإنه يمكنها ــ بالمثل ــ من إعادة تشكيل علاقات اللغة، على نحو يمكّن اللغة الشعرية من الدلالة المباشر على الشئ بأعراضه، أو الدلالة غير المباشرة التى تصل الشئ بغيره، أو تكشف عنه بأعراض شئ أو أشياء أخرى، تشبهه أو تماثله بشكل أو بآخر.

هذه الخاصية فى لغة الشعر، سواء رددناها إلى التجريد أو إلى غيره، تجعل الأقاويل الشعرية قادرة على تقديم موضوع المحاكاة من أكثر من زاوية، كما تجعل المحاكاة نفسها تصور الأشياء بأكثر من طريقة. قد نقول إن هذا الجانب يردنا إلى مفهوم الحقيقة والمجاز، ولكن حازماً لا يبدأ من هذا المستوى ــ على الأقل فيما بين أيدينا من كتابه ــ وانما يبدأ مستوى أشمل يتصل بطبيعة المحاكاة نفسها، فيحاول أن يؤكد أن المحاكاة ليست مباشرة فى كل الأحوال، إنما تكون مرة مباشرة ومرة أخرى غير مباشرة، إلا أنها ــ أى المحاكاة ــ فى كل الأحوال لا تقدم موضوعها تقديماً حرفياً، وإنما تقدمه تقديماً شعرياً، من خلال تلك الموازاة التخييلية التى تنطوى على إعادة تشكيل، وبالتالى على تمييز فى كيفية تقديم الموضوع إلى المتلقى. ومن هذا المستوى الشامل يتدرج حازم تدرجاً هابطاً، حتى ينتهى إلى المستوى البلاغى الذى يجعل خصوصية المحاكاة فى التقديم قرينة الحسية والمجازية فى آن.

⑤ المحاكاة المباشرة وغير المباشرة

يقول حازم: «ولا تخلو أن تخيل نفوس الأمور، بأقوال دالة على خواصها وأعراضها اللاحقة التى تقوم بها فى الخواطر هيئات تلك الأمور، وتتسق صورها الخيالية؛ أو تخيل بأن تحاكى بأقوال دالة على خواص أشياء أخر وأعراضها التى بها تنتظم صورها الخيالية فى النفس، فتجعل الصور المرتسمة من هذه الأشياء المحاكى بها، أمثلة لصور الأشياء المحاكاة. ويستدل بوجود الحكم فى المثال على وجوده فى الممثل»[1]. معنى هذه العبارات أن القصيدة توازى الواقع أو تحاكيه بطريقتين متميزتين: الطريقة الأولى تبدو فيها القصيدة أشبه بلوحة الرسام، من حيث تركيزها المباشر على صور الأشياء نفسها، فتبدو الأشياء فى صور القصيدة كما تبدو المعطيات فى لوحة رسام، وتواجهنا من خلال أقوال دالة على خواصها وأعراضها اللاحقة. أما الطريقة الثانية فالمحاكاة فيها غير مباشرة، نتعرف فيها الأشياء من حيث صلتها بغيرها، أو نتعرف الموضوع من خلال مثيله.

هذه الفكرة ينقلها حازم عن الفارابى. ذلك لأن الفارابى يرى أن الشاعر يحاكى الموضوع بأكثر من طريقة. قد يحاكى الشاعر الموضوع محاكاة مباشرة،

---

(١) المنهاج/ ٩٧.

فتصور كلمات القصيدة موضوعها فى ذاته، أو يحاكى الشاعر موضوعه محاكاة غير مباشرة فيصفه من خلال شئ آخر: «فيكون القول المحاكى ضربين: ضرب يخيل الشئ نفسه وضرب يخيل وجود الشئ فى شئ آخر»[1] . المحاكاة المباشرة ـ عند الفارابى ـ تضعنا فى حضرة الشئ نفسه كما تفعل اللوحة، والمحاكاة غير المباشرة تجعلنا نتعرف الموضوع من خلال غيره، عن طريق التشبيه أو التمثيل. ويمثل الفارابى للفرق بين النوعين من الشعر بمثال مستمد من الفن التشكيلى، وأعنى الرسم والنحت، فيقول إن الفارق بين نوعى المحاكاة أشبه بالفارق بين تصوير شخص من الأشخاص، وليكن زيداً مثلاً، فإذا صنعنا تمثالاً يحاكى زيداً أو رسمنا له صورة كانت المحاكاة مباشرة، أما إذا عملنا مرآة نرى فيها ذلك التمثال أو هذه الصورة، كانت صورة زيد فى المرآة من قبيل المحاكاة غير المباشرة، «وهذا بعينه يلحق الأقاويل المحاكية، فإنها ربما ألفت من أشياء تحاكى الأمر نفسه، وربما ألفت مما يحاكى الأشياء، فتبعد المحاكاة عن الأمر برتبة أو رتب كثيرة»[2].

ولقد كان هذا الفهم من الفارابى متمشياً مع نزوعه العام إلى التوفيق بين آراء الحكيمين ـ أفلاطون وأرسطو ـ أو الجمع بينهما. فحاول، نتيجة هذا النزوع، التوفيق بين آرائهما فى الفن، وبالتالى حوَّر المفهوم الأفلاطونى عن تباعد المحاكاة ـ فى الفن ـ عن الحقيقة برتب كثيرة، ونقل مثاله المعروف من فن الرسم (السرير) إلى الشعر، فأصبح للشعر ـ عند الفارابى ـ طريقة مباشرة فى المحاكاة يقترب فيها من الأصل المحكى، وطريقة غير مباشرة يتباعد فيها عن الأصل برتبة أو رتب كثيرة. ونفى الفارابى عن تباعد الشاعر عن الأصل تهوين أفلاطون من شأن الجانب المعرفى فى الشعر، وأكد ـ بدل هذا التهوين ـ جانب الغاية الفنية التى تفرض على الشاعر عدم المباشرة، لتحقيق أغراض التخييل، وبالتالى تباعد المحاكاة الشعرية عن الأصل برتبة أو رتب كثيرة، أو ـ بعبارة أخرى للفارابى ـ محاكاة الأصل بواسطة أو بغير واسطة، فقال: «وكذلك التخييل للشئ من تلك الأقاويل [الشعرية] فإنه يلحق تخيله هذه الرتب، فإنه يتخيل الشئ بما يحاكيه بلا توسط، أو يتخيل بتوسط شئ واحد وبتوسط

---

(١) الفارابى: جوامع الشعر/ ١٧٤.

(٢) المرجع نفسه/ ١٧٥.

شيئين، على حسب القول الذى يحاكى الشئ، وكثير من الناس يجعلون محاكاة الشئ بالأمر الأبعد أتم وأفضل من محاكاته بالأمر الأقرب. ويجعلون الصانع للأقاويل التى بهذه الحال أحق بالمحاكاة، وأدخل فى الصناعة [الشعرية] وأجرى على مذهبها»[1]، والعبارات الأخيرة فى نص الفارابى واضحة الدلالة فى مخالفته أفلاطون فى زاوية الهجوم المعرفى على الشعر. وهذا طبيعى لأن الفارابى كان يناقش التخييل من زاويته الوظيفية المتصلة بالسلوك الإنسانى، لا المعرفة الإنسانية. ولذلك يميل الفارابى إلى تقبل تباعد الشاعر عن الأصل المحكى، طالما كان هذا التباعد يحقق غاية متصلة بمهمة الشعر كما تصورها الفارابى. وبدهى أننا إذا حاولنا فهم تعدد الوسائط أو تباعد الرتب، فى حالة الشعر الغنائى الذى يفكر فيه الفارابى، فلن نجد أمامنا سوى مفهوم التحول الدلالى الذى تمثله الاستعارة، خاصة ما يقال عند البلاغيين عن بناء استعارة على أخرى، وذلك مصطلح لم يعرفه الفارابى، واستخدم بدلاً منه مصطلح «التغييرات المركبة» و «الإبدالات الكثيرة» فى شرحه المفقود لخطابة أرسطو[2].

ويتقبل حازم الفكرة نفسها التى وضع الفارابى أصولها فيقول: «وتنقسم المحاكاة من جهة تخيل الشئ بواسطة أو بغير واسطة قسمين: قسم يخيل لك فيه الشئ نفسه بأوصافه التى تحاكيه، وقسم يخيل لك الشئ فى غيره. وكما أن المحاكى باليد قد يمثل صورة الشئ نحتاً أو خطاً فتعرف المصور بالصورة. وقد يتخذ مرآة يبدى لك بها تمثال تلك الصورة فتعرف المصور أيضا بتمثال الصورة المتشكل فى المرآة، فكذلك الشاعر تارة يخيل لك صورة الشئ بصفاته نفسها، وتارة يخيلها لك بصفات شئ آخر هى مماثلة لصفات ذلك الشئ. فلابد فى كل محاكاة من أن تكون جارية على أحد هذين الطريقين: إما أن يحاكى لك الشئ بأوصافه التى تمثل صورته، وإما بأوصاف شئ آخر يماثل تلك الأوصاف. فيكون ذلك بمنزلة ما قدمت، من أن المحاكى للشئ، بأن يضع له تمثالاً يعطى به صورة الشئ المحاكى، قد يعطى أيضا هيئة تمثال الشئ وتخطيطه، بأن يتخذ له مرآة يبدى صورته فيها، فتحصل المعرفة لديه بما لم يكن يعرف: إما برؤية تمثاله، وإما برؤية صورة تمثاله، فيعرف الشئ بما يحاكيه، أو

(١) الفارابى: **جوامع الشعر**/ ١٧٥.

(٢) راجع ابن رشد: **تلخيص الخطابة**/ ٥٣٤ ـ ٥٣٥.

بما يحاكى ما يحاكيه. وربما ترادفت المحاكاة وبنى بعضها على بعض فتبعد الكلام عن الحقيقة بحسب ترادف المحاكاة وأدى ذلك الى الاستحالة. ولذلك لا يستحسن بناء بعض الاستعارات على بعض حتى [لا] تبعد عن الحقيقة برتب كثيرة لأنها راجعة إلى هذا الباب. فمحاكاة الشئ نفسه هى المحاكاة التى ليست بواسطة، ومحاكاة الشئ هى المحاكاة التى بواسطة»[1]. وتلك عبارات الفارابى تتكرر بلغة حازم. بل إن النفور من التباعد عن الأصل، بشكل يؤدى إلى التباعد الكامل عن الحقيقة ـ وبالتالى الاستحالة ـ يذكرنا بعبارات الفارابى، وإن كان حازم يلفتنا إلى أن الأصل فى الاستعارة هو العرض المؤثر للحقيقة، وبالتالى فعلى الشاعر أن يضع الحقيقة فى خلده حتى وهو يتباعد عنها. ومادامت غاية الشاعر هى التخييل المنطوى على الإيهام فلابد أن تقترن هذه الغاية بعدم الاستحالة، لأن الاستحالة تعكر على فكرة الإمكان، وتضعف من قابلية المتلقى للتصديق.

ومن المهم أن نلاحظ أن مصطلح «التغييرات المركبة» قد اختفى عند حازم وحل محله «ترادف المحاكاة» و«بناء استعارة على غيرها». والمصطلح الأول ـ الإرداف ـ أصّله قدامة بن جعفر فى القرن الرابع للهجرة، أما الثانى ـ بناء الاستعارة ـ فقد أصّله ابن سنان فى القرن الخامس للهجرة، وكلاهما تأثر به حازم تأثراً لافتاً. باختصار، نستطيع أن نقول إن حازماً القرطاجنى يتبنى فكرة الفارابى تماماً، ولكنه يضيف إليها مصطلحات البحث النقدى التى نضجت بعد الفارابى، ولكن هذه الإضافة لا تعكر على الأصل الذى يؤكده حازم بقوله: «الأقاويل الشعرية منها ما يخيل الشئ ويمثله نفسه بتعرف صورة الشئ مما أعطاه ومثله القول المخيل، كالذى يحاكى بالدمية صورة امرأة فتعرف صفاتها بها؛ ومنها ما يترك فيه المعنى المخيل للشئ، ويخيل بما يكون مثالاً لذلك المعنى، كالذى يتخذ مرآة فيقابل الدمية بها فيريك تمثالها فتعرف أيضا صورة الشئ المحاكى بالدمية بالتمثال الذى يبدو للدمية فى المرآة»[2]. ومحصول هذه العبارات ـ فى النهاية ـ أن المحاكاة إما مباشرة أو

(١) المنهاج / ٩٤ ـ ٩٥.

(٢) المرجع نفسه/ ١٢٦.

غير مباشرة، وأن لكل من النوعين خصائص متميزة، تكشف بذاتها أو باقترانها بغيرها عن طبيعة المحاكاة فى تقديم الأشياء وتخييل الحقائق. وعند هذا المستوى يتحرك حازم متجاوزاً الفارابى ومطوراً فكرته فى آن.

قد تصور المحاكاة المباشرة ـ عند حازم ـ الشئ تصويراً مجملاً يركز على بعض خواصه وأعراضه القريبة الشهيرة فيه، كما أنها قد تصور الشئ تصويراً مفصلاً فتعدد خواصه وأعراضه القريبة واللازمة له فى جميع أحواله، أو اللاحقة له فى حال ما من جهة هيئته ومقداره ولونه وملمسه. ولاشك أن التفصيل قد يفيد فى الوصف[1]، لأن التفاصيل تجعلنا نتمثل المشهد، ونظل فى حضرته من خلال ترتيب أجزائه المخيلة. ومن هنا، تبدو المحاكاة المباشرة أشبه باللوحة وتخضع للمبدأ نفسه الذى يخضع له تنظيم اللوحة، مع مراعاة الفارق الخاص بالأداة. ولذلك يقول حازم: «ويجب فى محاكاة أجزاء الشئ أن ترتب فى الكلام على حسب ما وجدت عليه فى الشئ، لأن المحاكاة بالمسموعات تجرى من السمع مجرى المحاكاة بالمتلونات من البصر. وقد اعتادت النفوس أن تصور لها تماثيل الأشباح المحسوسة ونحوها على ما عليه ترتيبها، فلا يوضع النحر فى صور الحيوان إلا تالياً للعنق، وكذلك سائر الأعضاء. فالنفس تنكر لذلك المحاكاة القولية إذا لم يوال بين أجزائها الصور على مثل ما وقع فيها، كما تنكر المحاكاة المصنوعة باليد إذا كانت كذلك»[2]. وعلى هذا الأساس، تصبح «المحاكاة التامة فى الوصف هى استقصاء الأجزاء التى بموالاتها يكمل تخييل الشئ الموصوف.. وفى التاريخ استقصاء أجزاء الخبر المحكى وموالاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها»[3].

وما يقصده حازم بالمحاكاة التامة فى الوصف هين؛ فهو يشير إلى دقة الشاعر فى وصف مشاهد الطبيعة. وما يقصد بالدقة ـ فى هذا المجال ـ قرين قدرة الشاعر الوصاف على محاكاة عناصر المشهد الطبيعى الذى يحاكيه، وترتيب هذه العناصر ترتيباً مقبولاً يخيل المشهد بمخيلة المتلقى فينكشف ما ينطوى عليه المشهد من

---

(١) المنهاج/ ٢٩٤، ٣٠٦.

(٢) المرجع نفسه / ١٠٤.

(٣) المرجع نفسه / ١٠٥.

جمال. وليس من الضرورى أن يكون هذا النوع قاصراً على الطبيعة؛ إذ يمكن أن يدور حول المرأة بوجه متميز، خاصة عندما يشغل الشاعر بمحاولة الكشف عن الجمال الظاهرى للمرأة. وتمام المحاكاة ـ فى هذه الحالة ـ قرين تخييل أجزاء جسد المرأة والتدرج فى وصف الأجزاء تدرجاً صاعداً أو هابطاً لا يكاد يترك مظهراً من مظاهر جمال المرأة دون أن يقتنصه، ليعمق إحساس المتلقى بالجمال الأنثوى. وفى شعر حازم نفسه مثال بالغ الوضوح على هذا الجانب؛ إذ يحاول حازم أن يصل إلى «محاكاة تامة» فى وصفه الجمال الأنثوى، فيقول فى مقصورته[1]:

ظبى قد انتضت له سالفة ... قد انتضى الدرّ لها من انتضى
إن تنحدر فى وصفه فإنه ... بدر، على غصن على دعص نقا
وإن تساميت فقل: دعص نقا ... عليه غصن فوقه بدر دجى
فرع أثيث فوق فرع ناعم ... قد ماس من سكر الشباب وانثنى
وغرة شب بقلبى نورها ... ناراً ، فأمسى للشجون مصطلى
وناظر يمنع كل ناظر ... من ورد خد ناضر أن يجتنى
يراع طرفى حين يرنو طرفه ... فليس يرعى، وإذا أخلى ارتعى
ومارن أشم، قد تنزهت ... أوصافه عن خنس وعن قنا
خط قويم، بين قوسى حاجب ... وشارب كلاهما قد انحنى
ومبسم يزدحم البرق به ... إذا انبرى ما بين ظلم ولمى
وعنق كأنه جيد طلى ... قد عطف الليث التفاتا وعطا
وصحن صدر منبت رمانتى ... حسن وبطن منطو طىّ الملا
ومعصم شكا السوار ريه ... لما تشكت رى ساقيه البرى
وراحة تخالها مخضوبة ... إذا بها عن خده اللحظ اتقى
ومعطف لين وخصر ذابل ... ظام، وردف ناعم قد ارتوى
وفخذان آخذان فوق ما ... نما به من النعيم المغتذى
يكاد يبدو خصره منخزلاً ... من ردفه إذا تمشى الخيزلى
وقدمان لبست كلتاهما ... ما زانها من الجمال المحتذى

---

(١) ديوان حازم/ ٤٥ ـ ٤٦.

وبغض النظر عن القيمة الفنية لأبيات حازم؛ إذ لا تعدو الأبيات أن تكون تطبيقاً بالغ الدقة لفكرة تمام المحاكاة، فالأبيات تقدم أدق مثال للمحاكاة التامة فى الوصف، ذلك لأن المرأة ـ موضوع المحاكاة ـ تخيل للمتلقى تخييلاً بالغ الدقة؛ يبدأ بالإجمال، ثم يمضى مسرفاً فى التركيز على التفاصيل. وبذلك ننحدر فى الوصف من الشعر الناعم الغزير، إلى الغرة المتقدة، إلى العينين والحاجبين، ثم الخدين والأنف والشارب والفم، ولا نتجاوز الفم حتى نلم بتفاصيل لون الشفاه ونضارة الأسنان وبياضها، ثم العنق وصحن الصدر والثديين، وهكذا: حتى نصل إلى القدمين، فى تتابع بالغ الدقة في تطابقه مع أجزاء المنظور المحاكى من جسد المرأة. وبمثل هذه العملية تحاكى المرأة محاكاة قولية، تترتب كلماتها على حسب ما عليه المرأة نفسها؛ كأننا إزاء رسام (كلاسيكى بالطبع) يحاول رسم لوحة، فيكوّن فكرة إجمالية عن موضوعه يضعها فى تخطيط أولى ـ لاحظ الأبيات الثلاثة الأولى ـ ثم ينطلق فى نقل عناصر الموضوع التفصيلية نقلاً متدرجاً لا يكاد يترك شيئاً. ولعلنا بهذا المثال نفهم ما يعنيه حازم بأن المحاكاة بالمسموعات تجرى مع السمع مجرى المحاكاة بالمتلونات من البصر. إن دقة المحاكى فى الشعر هنا ـ بهذا المعنى ـ قرينة دقة الرسام، والتزام الشاعر بأبعاد موضوعه الظاهر قرين التزام الرسام بأبعاد المنظور الخارجى للموضوع. ولذلك تصور المرأة فى المقصورة تماماً كما تصور فى اللوحة؛ بحيث لا يوضع النحر إلا تالياً للعنق، ولا نواجه وصف الشفاه إلا بعد أن ننحدر من قمة الشعر، فى حرص على الموالاة بين أجزاء المشهد تماماً كحرص الرسام. أما عملية التخييل المصاحبة لهذه المحاكاة، فتبدو غير مفارقة للحرص على التفاصيل، ذلك لأن الحرص على التفاصيل يثير ـ من وجهة نظر حازم ـ تعجيب المتلقى من تكامل جمال المرأة؛ حيث يبدو الإلحاح على التفصيل قرين الإلحاح على اقتناص كل مجال الجمال الظاهرى الذى يراد تخييله.

هذا عن المحاكاة التامة في الوصف. أما المحاكاة التامة فى التاريخ فيقصد بها حازم قدرة الشعر على نقل أحداث التاريخ ذات المغزى المتميز. وفى هذا المجال، يطلب حازم من الشاعر ـ إذا اضطر إلى اقتصاص خبر فى شعره ـ أن يدبره تدبيراً يسلس معه

القول ويطرد المعنى؛ بحيث لا يتباعد الشاعر عن الحقيقة التاريخية للخبر بل يستقصى أجزاء الخبر ويواليه على حد ما وقع، وفى الوقت نفسه ينظم شعراً مؤثراً، وذلك مثل قول الأعشى فيما اقتصه من خبر السموأل:

كن كالسموأل إذ طاف الهمام به	فى جحفل كسواد الليل جرار
إذ سامه خطتى خسف، فقال له	قل ما تشاء فإنى سامع حار
غــدر وثكل أنت بينهـمـا	فاختر وما فيهما حظ لمختار
فشك غير طويل، ثم قال له	اقتل أسيرك، إنى مانع جارى

«فهذه محاكاة تامة، ولو أخل بذكر بعض أجزاء هذه الحكاية لكانت ناقصة ولو لم يورد ذكرها إلا إجمالاً لم تكن محاكاة ولكن إحالة محضة»[1]. ويكشف مصطلح «الإحالة المحضة» عن الفرق بين مجرد التاريخ والمحاكاة من وجهة نظر حازم. التاريخ مجرد عرض مجمل للوقائع، أما المحاكاة فتركز على التفاصيل تركيزاً يفصح عن مغزى، أى أن المحاكاة، عندما تخيل التاريخ، فإنما تخيله لإثارة العبرة وتأكيد مغزى لا يفارق غاية القصيدة بوجه عام، ومن ثم لا يقبل الإجمال بل يلزم التفصيل حتى تصبح الإحالة «إحالة شعرية».

ولكن علينا أن نلاحظ أن المحاكاة التامة، أو التفصيلية، ليست لازمة دائماً؛ فقد يكون الإجمال أفضل من التفصيل، فالأمر كله معلق على أداء الشعر لما يُطلب منه. وليس هناك قاعدة مطلقة أو صارمة لتحديد ذلك عند حازم. المهم ـ عنده ـ إذا حوكى الشئ جملة أو تفصيلاً «أن تؤخذ أوصافه المتناهية فى الشهرة والحسن إن قصد التحسين، وفى الشهرة والقبح إن قصد التقبيح. ويبدأ فى الحسن بما ظهور الحسن فيه أوضح وما النفس بتقديمه أعنى، ويبدأ فى الذم بما ظهور القبح فيه أوضح والنفس بالالتفات إليه ـ أيضا ـ أعنى. وينتقل من الشئ إلى ما يليه فى المزية من ذلك. ويكون [الشاعر] بمنزلة المصور الذى يصور أولاً ما جل من رسوم تخطيط

---

(١) المنهاج/ ١٠٦. وترد الأبيات كاملة فى عيار الشعر لابن طباطبا فى سياق لا يبعد كثيراً عن الجذر الأصلى لفكرة حازم، راجع عيار الشعر/ ٤٣ ـ ٤٥.

الشئ، ثم ينتقل إلى الأدق فالأدق. وهذا فى تخييل الأشياء المقصود تخييل جزء منها واجب، مثل أن يبدأ بتخييل أعالى الإنسان ويختتم بتخييل أسفله، لا سيما إذا كانت المحاكاة تفصيلية»[1].

إذا كانت المحاكاة المباشرة تؤكد الصلة بين الشعر والرسم، فإن المحاكاة غير المباشرة تضعف هذه الصلة، لأنها لا تعرض موضوعها على نحو ما تعرض اللوحة موضوعها بشكل مباشر، وإنما تعرضه من خلال وسائط. فهى ـ من هذه الزاوية ـ لا تشبه فن الرسم، لما فيها من انتقال مستمر أو تحول فى الدلالة، يبدو بها الموضوع ـ دوماً ـ خلال وسائط، لا تبيح الموازاة المباشرة التى تسمح بالمقارنة بين الشعر والرسم. قد يطلق حازم على هذا النوع من المحاكاة اسم «المحاكاة التشبيهية»[2] لأن فيها طرفين (ولهذا يسميها حازم ـ أيضا ـ باسم المحاكاة المزدوجة) تقوم بينهما مشابهة، ولكن علينا أن نفهم صفة «التشبيه» لا بالمعنى البلاغى الحرفى الذى يقصرها على «التشبيه»، وإنما بالمعنى العام الذى يبيح دخول «الإرداف» و«التمثيل» و «الاستعارة» و«المجاز» بعامة. وذلك أمر طبيعى، لأن الموضوع ـ فى هذا النوع من المحاكاة ـ يقترن بغيره، على أساس من المشابهة التى يمكن أن تنحصر فى التشبيه أو تتجاوزه إلى الاستعارة أو التمثيل أو الإرداف أو المجاز بوجه عام، فكل واحد من هذه الأنواع البلاغية يقترن فيه طرفان فى الأغلب، على أساس من المشابهة فى صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال.

والمشابهة شرط لازم لتحقيق المحاكاة؛ إذ بدون المشابهة تفقد المحاكاة صلتها بالواقع، وبالتالى تعجز عن ردنا إلى الأشياء التى تحاكيها فى عالم الأشياء. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يشير الجذر اللغوى للمحاكاة إلى اقتران الشئ بغيره أو إيقاع ائتلاف بين شيئين على أساس من تشابههما فى جانب أو أكثر. ولقد قال الفارابى

---

(١) المنهاج / ١٠١.
(٢) المرجع نفسه / ١١١.

ـ من قبل حـازم ـ إن المحاكاة إيهام بالشـبيه لا النقيض[١] وقرنها بالتشبيه، وافترض ـ لذلك ـ أن الشعراء لا يمكن إلا أن يكون لهم «تأت جيد للتشبيه والتمثيل»[٢].
وللسبب نفسه، قال ابن سينا ـ بعد الفارابى ـ: «المحاكاة هى إيراد مثل الشئ وليس هو .. كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة هى فى الظاهر كالطبيعى» [٣]. وكـان يقصد أن المماثلة فى المحاكاة لا تقوم على التطابق، بمقدار ما تقوم على المشابهة التى يقترن بها شيئان، أو يتماثلان فى بعض جوانبهما. وبذلك انصرف مفهوم المحاكاة عند ابن سينا ـ فى جانب مهم من جوانبه ـ إلى وسائل التصوير البلاغى. وأصبحت الأقاويل المخيلة «يكاد يكون أكثرها محاكيات للأشياء بأشياء من شأنها أن توقع تلك التخييلات، فيحاكى الشجاع بالأسد، والجميل بالقمر، والجواد بالبحر»[٤]، وأصبح هناك «محاكاة تشبيه» و «محاكاة استعارة»، والفرق بينهما يقوم على شئ مؤداه «أن الاستعارة لا تكون إلا فى حال أو ذات مضافة، ولا يكون فيها دلالة على المحاكاة بحرف المحاكاة» [٥].

ويواصل حازم السير فى إطار هذه الاجتهادات فيتعلق بأهداب المشابهة، ويفهمها من زاويتين: زاوية عامة تصل الشعر بالرسم، على أساس من تشابه اللوحة مع أصلها؛ وزاوية خاصة تحول المحاكاة الشعرية إلى تصوير مجازى للأشياء، على أساس من إمكان اقتران طرفين معاً، اقتران مشابهة متعددة الجوانب يبيح تعدد جوانبها أن تبدو فى أكثر من شكل، استعارة أو تشبيها أو غيرهما.

وما دمنا قد دخلنا فى إطار الاقتران بين طرفين، فقد دخلنا فى إطار الانتقال والتحول بين الدلالات. وتصبح الأنواع البلاغية للصورة هى الوسائل التى تتحقق بها المحاكاة التشبيهية. وأوضح هذه الوسائل هو ما تقوم العلاقة فيه بين طرفين كلاهما

(١) فن الشعر / ١٥٠.
(٢) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(٣) فن الشعر / ١٦٨.
(٤) ابن سينا: المجموع / ١٦.
(٥) المرجع نفسه / ٢٠.

قائم فى السياق، كما فى التشبيه بأنواعه. وأقل من ذلك وضوحاً، ما يحذف فيه أحد الطرفين، كما فى حالة الاستعارة التصريحية التى يحذف فيها المشبه، والأكثر من ذلك إيهاماً وغموضا هو حالة الاستعارة المكنية التى يحذف فيها ـ بعد حذف المشبه ـ المشبه به، ولا يبقى إلا ما يشير إليه على جهة تضمن أو لزوم، أو يكنى عنه، وذلك ما يسميه حازم بترادف المحاكاة، وبناء بعضها على بعض، مما يؤدى إلى التباعد عن الموضوع الأصلى ـ بدرجات تقابل درجة بناء الاستعارة أو الإرداف على بعض.

والإرداف مصطلح من مصطلحات قدامة بن جعفر، «وهو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعانى فلا يأتى باللفظ الدال على ذلك المعنى بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له فإذا دل على التابع أبان عن المتبوع»[1]، وذلك تعريف يمكن أن يطلق على الاستعارة كما يطلق على التمثيل، مما يجعل ترابط المحاكاة قرين بناء استعارة على غيرها، على نحو ما يشير إلى ذلك حازم نفسه[2]، معتمداً على ما قال ابن سنان فى هذا الجانب[3].

وحديث حازم عن النقلة بين الدلالات داخل المحاكاة التشبيهية يفضى إلى التسليم بنوع من الإثنينية فى المعانى؛ بحيث نكون إزاء معان أصلية وأخرى فرعية، أو ـ بعبارة حازم ـ نكون إزاء معان أول ومعان ثوان، داخل كل محاكاة تشبيهية. المعانى الأول هى المعانى الأصلية، وهى التى تكون مقصودة فى نفسها بحسب غرض الشاعر، وتقابل عند الفارابى التمثال الذى يحاكى الشخص. أما المعانى الثوانى فهى المعانى الفرعية التى تتعلق بالمعانى الأصلية، لتزيد فى دلالتها، وتُورد ليحاكى بها المعنى الأصلى أو يُحال بها عليه، فتكون على سبيل الاستدلال والتمثيل، وهى تقابل انعكاس صورة التمثال فى المرآة عند الفارابى.

---

(١) قدامة: نقد الشعر/ ٨٨.

(٢) المنهاج / ٩٥.

(٣) ابن سنان: سر الفصاحة / ١١٠ ـ ١١٣.

ورغم الأصول الفارابية التي يتضمنها مصطلح المعانى الأول والثوانى، فإن المصطلح نفسه يذكر بعبد القاهر الجرجاني، خاصة فى «دلائل الإعجاز»؛ حيث يميز عبد القاهر ـ فى حديثه عن الكناية والاستعارة والتمثيل ـ بين ما يسميه «معنى المعنى» أو «المعانى الأول» و« المعانى الثوانى». ويقصد عبد القاهر بالمعنى ـ ويساوى المعنى الأول أو يرادفه ـ الدلالة المباشرة التى يحملها ظاهر اللفظ بغير واسطة وبلا تضمن، كالدلالة المرتبطة بالنوم أو كثرة الرماد فى قولهم «نؤوم الضحى» أو «كثير الرماد». أما معنى المعنى ـ أو المعنى الثانى ـ فهو الدلالة الضمنية ـ غير المباشرة ـ التى تنطوى عليها المباشرة، وتدل عليها جهة تضمن أو لزوم وهى فكرة الترف الملازمة لعبارة «نؤوم الضحى» أو فكرة الكرم الملازمة «لكثرة الرماد»[1].

يأخذ حازم هذا التمييز من عبد القاهر ليضعه فى سياق مختلف لا يعكر جذرياً على الأساس النظرى الذى بنى عليه عبد القاهر، فيقول: «والمعانى الشعرية منها ما يكون مقصوداً فى نفسه بحسب غرض الشعر ومعتمدا إيراده ومنها ما ليس بمعتمد إيراده، ولكن يورد على أن يحاكى به ما اعتمد من ذلك، أو يحال به عليه، أو غير ذلك. لنسم المعانى التى تكون من متن الكلام ونفس غرض الشعر المعانى الأول، ولنسم المعانى التى ليست من متن الكلام ونفس الغرض ـ ولكنها أمثلة لتلك أو استدلالات عليها أو غير ذلك، لا موجب لإيرادها فى الكلام غير محاكاة المعانى الأول بها، أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الهيئات، التى تتلاقى عليها المعانى ويصار من بعضها إلى بعض ـ المعانى الثوانى. فتكون معانى الشعر منقسمة إلى أوائل وثوان»[2]. وفى عبارات حازم تباعد عن عبد القاهر يكاد يوحى بالمخالفة، لكن فكرة التحول فى الدلالة والانتقال من معنى إلى آخر تظل قائمة، بعد أن تكيفت مع تصور حازم للمحاكاة التشبيهية. وإذا قلنا ـ مع حازم ـ إن قول عدى بن الرقاع:

تزجى أغَنَّ كـأن إبرة روقـه   قلم أصـاب من الدواة مـدادها

---

(١) عبد القاهر : دلائل الإعجاز/ ١٧٣ .

(٢) المنهاج/ ٢٣.

من قبيل المحاكاة التشبيهية، فإننا نستطيع أن نقول ـ فى الوقت نفسه ـ إن «إبرة الروق» هى المعنى الأول، وإن «قلم أصاب من الدواة مدادها» هى المعنى الثانى الذى جاء ليدل على المعنى الأول ويكون مثالا له. وبمثل هذا التكييف لفكرة عبد القاهر، أو تمييزه، يفلح حازم فى تأصيل الجانب البلاغى لمفهوم المحاكاة غير المباشرة عند الفارابى، وبالتالى تصبح المحاكاة غير المباشرة «محاكاة تشبيهية»، تنطوى على طرفين، وتتجلى خلال التشبيه والاستعارة والإرداف وغيرها. ولا يشعر حازم أنه قد تباعد ـ بهذا التكييف ـ عن مفاهيم الفلاسفة الذين يأخذ عنهم، خاصة بعد أن أكد الفارابى فكرة المشابهة فى كل محاكاة، وبعد أن فهم ابن سينا نفسه أن المحاكاة تنقسم إلى تشبيه واستعارة وتركيب، بل على العكس يوفق حازم بين الفلاسفة والنقاد أو البلاغيين فى سياق منطقى، يبرر تحول الدلالة الذى تنطوى عليه الأقاويل الشعرية فى المحاكاة التشبيهية.

وعلى هذا الأساس يقول حازم إن الشاعر حر فى الانتقال بين الدلالات، مثلما هو حرّ فى أن يقرن الشئ بغيره، بشرط أن يؤدى هذا الانتقال وذلك الاقتران إلى فائدة تضيف إلى المحاكاة. إن المحاكاة التشبيهية تنطوى على اقتران دائم، والاقتران يتطلب فطنة ذهنية تمكن من اكتشاف المشابهة التى تولج المختلف فى إطار المؤتلف أو المقترن. ومن المؤكد أن تمثل علاقات الاقتران ـ فى المحاكاة التشبيهية ـ يتطلب جهداً أكبر من تمثل علاقات المحاكاة المباشرة. ولذلك ينبغى للشاعر أن يحترس فى النقلة، ويراعى قيامها على أساس منطقى ميسور للجميع، وإلا انتهى الأمر إلى الغموض الذى يعكر على تحقيق المهمة. ومن أسباب الغموض ـ عند حازم ـ أن يكون المعنى «قد قصد به الدلالة على بعض ما يلتزمه من المعانى، ويكون منه بسبب على جهة الإرداف أو الكناية به عنه، أو التلويح به إليه، أو غير ذلك. كلما كان الملتزم بعيداً كان المعنى بعيداً عن الفهم»[1]. ومن المهم ـ والأمر كذلك ـ أن يلح حازم على ضرورة أن يؤدى الانتقال بين المعنيين أو الانتقال من الموضوع إلى شبيهه، إلى فائدة تضيف إلى إدراك المعنى أو الموضوع الأصلى. ولذلك لابد أن تكون النقلة

---

(١) المنهاج/ ١٧٣.

من الأغمض إلى الأوضح، أو من الأدنى إلى الأعلى، فبذلك تتحقق فى المحاكاة التشبيهية صفة الجودة، وتنتفى عنها صفة الاستحالة، أو التباعد عن الحقيقة تباعداً يؤدى إلى تأبى المحاكاة على الأفهام. يقول حازم: «وحق الثوانى أن تكون أشهر فى معناها من الأول لتستوضح معانى الأول بمعانيها الممثلة بها، أو تكون مساوية لها لتفيد تأكيداً للمعنى. فإن كان المعنى فيها أخفى منه فى الأول قبح إيراد الثوانى لكونها زيادة فى الكلام من غير فائدة، فهى بمنزلة الحشو غير المفيد فى اللفظ.. والواجب فى المحاكاة أن يتبع الشئ بما يفضله فى المعنى الذى قصد تمثيله به أو لا يبعد عن مساواته، وهى أدنى مراتب المحاكاة»[1]. والنتيجة الطبيعية لذلك كله أن تكون المحاكاة بأمر موجود لا مفروض، لأن الأمر الموجود أيسر فى إدراكه من المفروض. كما ينبغى أن تكون المحاكاة فى الأمور المحسوسة، فيتم الانتقال من المعنوى إلى الحسى، أما الانتقال من الحسى إلى المعنوى فهو مرفوض لأنه يخل بالمبدأ الأصلى الكامن وراء فكرة «التشبيه» فى المحاكاة، ولذلك كانت «محاكاة المحسوس بغير المحسوس قبيحة»[2].

(١) المنهاج/ ٢٣ ـ ٢٤.

(٢) المرجع نفسه / ١١٢. ولو استبدلنا بكلمة «المحاكاة» كلمة «التشبيه» كنا إزاء فكرة الرمانى التى تقبلها البلاغيون قبل حازم. راجع النكت/ ٧٥، وقارن بالصناعتين/ ٢٧١، وديوان المعانى ١/ ٣٤٨، والعمدة١/ ٢٨٨ وأسرار البلاغة/ ٢٠٩ ونهاية الإيجاز/ ٥٩ ـ ٦١.

٦ البعد الجمالى للمحاكاة

لا شك أن المحاكاة التشبيهية أكثر تباعداً عن الواقع من المحاكاة المباشرة. ولكن، هل يعنى هذا أن المحاكاة المباشرة مرتبطة بالواقع ارتباطاً حرفيا؟ إن مقارنة هذا النوع من المحاكاة بالرسم توحى بذلك للمماثلة المفترضة بين اللوحة وموضوعها. ولكن حازماً يلفتنا إلى عنصر الاختيار من الموضوع، وارتباط هذا الاختيار بالسياق الذى يعرض فيه الموضوع وبغاية الشاعر النهائية. ومن هنا يقول: «لا يخلو الشئ المخيل من أن يقصد تخييله على الكمال أو يقتصر فيه على أدنى ما يخيله»[1]. كما يؤكد أن الشاعر له الحرية نفسها المتاحة للرسام من حيث محاكاة الشئ على ما هو خارج الذهن أو أكمل منه إن كان محتاجاً إلى التكميل، فالمعول على غاية الشاعر نفسه. ولذلك يستشهد بنص لأفلاطون ـ من «كتاب السياسة» ـ يؤكد «إنا لا نلوم مصوراً إن صور صورة إنسان فجعل جميع أعضائه على غاية الحسن، فنقول له إنه ليس يمكن أن يكون إنسان على هذه الصورة، وذلك أن المثال ينبغى أن يكون كاملاً. وأما سائر الأشياء التى هو لها مثال فحسنها بقدر مشاركتها لذلك المثال»[2].

(١) المنهاج/ ٩٩.

(٢) المرجع نفسه/ ١١٩.

ومعنى هذا أن حازماً يسلم فى إطار المحاكاة المباشرة بحق الشاعر فى تجاوز موضوعه، لأنه لا يريد أن ينقله كما هو، على نحو ما تفعل المرآة، وإنما يريد أن يقدمه تقديماً يؤثر فى المتلقى. هذا التأثير ينبع من الكيفية التى تنظم بها عناصر الموضوع، أو من القدرة التخيلية التى تبرز العلاقات الفاعلة فى تجانس عناصره. ومن هنا كانت النفس تلتذ بالموضوع المخيل، وإن كان مباشراً، فى اللوحة أو القصيدة، لأن كيفية تنظيمه تنطوى على إدراك متميز من ناحية المبدع، وتمهد لآثار متميزة على مستوى المتلقى. والآثار المتميزة تقترن ـ دوماً ـ بلذة التعرف المجدد على الموضوع، والإعجاب به، حتى لو كان الموضوع فى ذاته منفراً أو كريهاً: «ومن التذاذ النفوس بالتخيل أن الصور القبيحة المستبشعة عندما تكون صورها المنقوشة والمخطوطة والمنحوتة لذيذة إذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هى أمثلة له، فيكون موقعها من النفوس مستلذاً لا لأنها حسنة فى أنفسها بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكى بها عند مقايستها به»[1]. والإحساس باللذة فى هذه الحالة أثر للتنظيم الذى يتبدى فيه الموضوع، أو للإتقان الذى تتبدى فيه المحاكاة. ولقد قال ابن سينا إن النفوس تنشط وتلتذ بالمحاكاة «فيكون ذلك سبباً لأن يقع عندها للأمر فضل موقع». والإشارة إلى «فضل الموقع» مرتبطة بالإضافة التى يضيفها فعل المحاكاة (المباشرة) على الموضوع، فتتباعد به عن الحرفية. والدليل على ذلك ـ فيما يقول ابن سينا وفيما يتقبله حازم ـ أن المتلقين «يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة المتقزز منها ولو شاهدوها أنفسها لتنطوا عنها. فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش بل كونها محاكاة لغيرها إذا كانت قد أتقنت»[2]. ويمكن أن نترجم هذه العبارات إلى عبارات معاصرة، فنقول: إن إدراكنا للموضوع فى المحاكاة (المباشرة) يختلف عن إدراكنا للموضوع نفسه فى الطبيعة. إدراكنا للموضوع. فى الطبيعة إدراك نفعى يرتبط بمدى الفائدة العملية المباشرة التى يمكن أن يثمرها الموضوع أما إدراكنا للموضوع فى الفن فإدراك جمالى، يتميز عن الإدراك الأول. إن الأصل المحكى قد لا يكون

---

(١) المنهاج/ ١١٦، وقارن بابن سينا: **فن الشعر**/ ١٧١.

(٢) المرجع نفسه / ١١٧.

حسناً أو جميلا فى كل حال، ولكن تخييله بالمحاكاة يخلع عليه الجمال فى كل الأحوال، ويجعله مرتبطاً بلذة التعجيب. والدليل على ذلك أن النفس التى تنفر من مطالعة المشاهد القبيحة البشعة فى الطبيعة، تعود فتلتذ بها فى الفن. اللذة ـ هنا ـ مقترنة بالتعجيب وبدخول الموضوع أو «المشهد» فى سياق جديد، يجعلنا نرى الموضوع أو المشهد من منظور مختلف هو منظور الإدراك الجمالى.

ومادمنا قد دخلنا فى منظور الإدراك الجمالى فيمكن أن نقول إن الجميل فى الطبيعة متميز عن الجميل فى الفن؛ الأول قد لا يخلو إدراكه من مآرب عملية، أما الثانى فلا يمكن أن يخلو إدراكه من أبعاد إستطيقية. ولذلك يقول حازم إن الفرق بين من يرى المرأة الجميلة فى اللوحة والمرأة الجميلة فى الطبيعة فارق واضح؛ المرأة فى الطبيعة تحرك النفس بالصبابة إلى حسنها وبما للنفس فيها من مآرب عملية مباشرة، أما المرأة فى اللوحة فتحرك النفس «بالتعجيب من حسن محاكاتها وإبداع الصنعة فى تقديرها على ما حكى بها»[1]. ومن المؤكد أن اللوحة تجعلنا نتأمل موضوعها، ولكنه التأمل الذى ينطوى على خبرة جمالية لم تكن قائمة من قبل مشاهدة اللوحة، إنه ـ بعبارة حازم ـ تأمل ينطوى على «تعجيب»، والتعجيب فى القول المخيل «يكون إما من جهة إبداع محاكاة الشئ وتخييله... ويكون من جهة كون الشئ المحاكى من الأشياء المستغربة والأمور المستطرفة. وإذا وقع التعجيب من الجهتين المذكورتين على أتم ما من شأنه أن يوجد فيهما فتلك الغاية القصوى من التعجيب وللنفوس إلى ما بلغ هذه الغاية تحريك شديد»[2].

وإذا انتقلنا من هذا المستوى الخاص بالرسم إلى القصيدة، قلنا إن الأداة تؤدى دوراً مهماً فى نفى «الحرفية» عن المحاكاة المباشرة. ولذلك يقول حازم: «فأما السبب فى حسن موقع المحاكاة من النفس من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية فهو أنه لما كان للنفس فى اجتلاء المعانى فى العبارات المستحسنة من حسن الوقع الذى يرتاح له ما لا يكون لها عند قيام المعنى بفكرها من غير طريق السمع، ولا عندما يوحى إليها

---

(١) المنهاج/ ١٢٧.

(٢)المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المعنى بإشارة، ولا عندما تجتليه فى عبارة مستقبحة، ولهذا نجد الإنسان قد يقوم المعنى بخاطره على جهة التذكر، وقد يشار له إليه، وقد يلقى إليه بعبارة مستقبحة، فلا يرتاح له فى واحد من هذه الأحوال. فإذا تلقاه فى عبارة بديعة اهتز له وتحرك لمقتضاه، كما أن العين أو النفس تبتهج لاجتلاء ما له شعاع ولو من الأشربة فى الآنية التى تشف عنها كالزجاج والبلور ما لم تبتهج لذلك إذا عرض عليها فى آنية الحنتم «وجب أن تكون الأقاويل الشعرية أشد الأقاويل تحريكاً للنفوس، لأنها أشد إفصاحاً عما به علقة الأغراض الإنسانية، إذ كان المقصود بها الدلالة على أعراض الشئ ولواحقه التى للآداب بها علقة»[1].

ويقول حازم ـ أيضا ـ: «وليست المحاكاة فى كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النفوس وتحريكها، بل تؤثر فيها، بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها [2].

إن صياغة القصيدة ـ بكل ما تنطوى عليه من خصائص تخيلية ـ تسلط على موضوع المحاكاة (المباشرة) ضوءاً جديداً يتبدى من خلاله الموضوع فى شكل متميز. والأمر ـ هنا ـ أشبه بإفصاح الزجاج الجميل عما يحويه، وشبيه بانعكاس مشاهد الطبيعة فى صفحة الغدير المتموج الهادئ. هناك المنظور المتميز للموضوع، وهناك الاقتران الجديد أو العلاقات المنتظمة بين العناصر. ولذلك يقول حازم: «وأما تخييل الشئ نفسه بالقول المحاكى له، فكأن نسبته إلى النفس والسمع نسبة إفصاح الزجاجة عما حوته، وإفشائها سر ما أودعته إلى العين، من تماثيل الشمع ذوات الأنوار، أو الأدواح الخضر ذوات النور فى صفحات الماء، ما ليس لها لرؤية صور هذه الأشياء حقيقة، لأن حال معاينة أشكال هذه الأشياء فى المياه، أقل تكراراً على الإنسان من مشاهدة حقائق تلك الصور. فهى لها أشد استطرافا، وأيضاً فإنه يقع فى اقتران تمثال الشئ المستحسن به من التشاكل نحو مما يقع بين اقتران بعض المتلونات ببعض»[3].

---

(١) المنهاج / ١١٨.

(٢) المرجع نفسه / ١٢١.

(٣) المرجع نفسه / ١٢٨ ـ ١٢٩.

والإشارة إلى الالتقاء بين الشعر والرسم فى نهاية النص تلفت الانتباه إلى أثر التنظيم بين عناصر الشعر وبالتالى إلى أثر الأداة. ومن ثمّ يقول حازم إن المحاكاة إذا كانت بألفاظ رديئة نفّرت المتلقى من الوقوف إزاءها، «فلذلك كانت الحاجة فى هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وإحكام التأليف أكيدة جداً»[1]، وعلى هذا الأساس يمكن أن نقول إن المحاكاة المباشرة لا تفقد خاصيتها الأساسية وهى التعجيب، وبالتالى تظل فى إطار الموازاة لا التطابق.

ويمكن أن نأتى ـ الآن ـ إلى المحاكاة غير المباشرة أو المحاكاة التشبيهية أو المزدوجة. المحاكاة المباشرة قد تقربنا من الرسم ولكن المحاكاة غير المباشرة تبعدنا عنه. فإذا كان فى الأولى موازاة مباشرة تتباعد عن الأصل بدرجة واحدة، ففى الثانية تباعد عن الأصل بدرجات، وبالتالى فصفة «الحرفية» فى هذا النوع مستبعدة. قد يكون فى هذا التباعد موضع للهجوم الأفلاطونى على الفن. ولكن هذا الهجوم مستبعد بعد أن قام الفارابى بتكييف المفهوم الأفلاطونى وتطويعه لتأدية أغراض مختلفة. وتتميز المحاكاة التشبيهية ـ على المستوى الجمالى ـ بعدة أشياء: أولها، أنها تكشف عن درجة أرقى من فاعلية الخيال الشعرى. وثانيها، أنها تنطوى على «لذة تعرف» متميزة عن لذة تعرف المحاكاة المباشرة. وثالثها، أنها تثير مساحة أكبرَ من مخيلة المتلقى وملكاته.

المحاكاة المباشرة تضعنا فى حضرة الموضوع نفسه وتشف عنه كما تشف الآنية البلورية عما تحويه، أو تعكسه كما تعكس صفحات المياه الصافية الساكنة أشعة الكواكب والمصابيح وأفانين شجر الدوح بما ضمّ من ثمر وزهر. أما المحاكاة التشبيهية فتجعلنا نتعرف الموضوع من خلال غيره، أو تدل عليه بلفظ غيره، أى أنها لا تعرضه فى عزلة واكتفاء ذاتيين، وإنما تعرضه بواسطة سلسلة من الإشارات إلى موضوع آخر متميز عن ذلك الموضوع، ولكنه يمكن أن يرتبط به بنحو من الأنحاء. ومعنى ذلك أن المحاكاة التشبيهية تقوم على ضرب متميز من العلاقات المجازية، تربط بين طرفين

---

(١) المنهاج / ١٢٩.

أو أكثر. هذه العلاقات يسميها حازم «الاقتران»، ويراه خاصية أساسيّة فى المحاكاة التشبيهية ما دامت تقرن الشئ بغيره: «ونظير ذلك من المحاكاة فى حسن الاقتران أن يقرن بالشئ الحقيقى فى الكلام ما يجعل مثالاً له مما هو شبيه على جهة من المجاز تمثيلية أو استعارية كقول حبيب:

دمن طالما التقت أدمع الـ … ـمزن عليها وأدمع العشاق

وقول ابن التنوخى:

لما ساءنى أن وشحتنى سيوفهم … وإنك لى دون الوشاح وشاح»[1]

فحسن اقتران أدمع العشاق، وهو حقيقة، بأدمع المزن وهى غير حقيقة، واقتران الوشاح الذى هو حقيقة، بالوشاح المراد به التزام المعتنق، وهو غير حقيقى، يوقع فى النفس أثراً متميزاً عن أثر المحاكاة المباشرة، أو على الأقل «يجرى فى حسن موقعه من السمع والنفس مجرى موقع حسن اقتران الدوح الذى له حقيقة بمثاله فى الغدير ولا حقيقة له من العين. فإن المسموعات تجرى من السمع مجرى المتلونات من العين»[2]. إن الاقتران ـ من هذه الزاوية ـ مصدر لمتعة جمالية متميزة، وأهميته تتمثل فى الطريقة التى يفرض بها علينا الانتباه للمعنى الذى يعرضه، وفى الطريقة التى يجعلنا نتفاعل بها مع ذلك المعنى ونتأثر به.

إن الخاصية المجازية للاقتران تمكنه من الانحراف عن الموضوع الأصلى، والإشارة إليه من خلال غيره. والناتج لهذه الخاصية هو نوع من البهجة، مصدرها الدهشة السارة التى بزغت داخلنا، مع إدراكنا لإمكان الالتقاء بين شيئين لا يلتقيان فى الواقع، ومع إدراكنا لمغزى هذا الالتقاء وما يصاحبه من شعور بتعرف ما لم نكن نعرف. وهو شعور ينطوى على قدر من المباغتة، مادام المتلقى يدرك فجأة أن ثمة أشياء

---

(١) المنهاج / ١٢٨.

(٢) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

متباعدة، بلاعلاقة ظاهرة تربط بينها، قد تجمعت وتألفت على نحو لافت غريب. لذلك ينبغي أن ينطوى الاقتران على جدة تميز علاقاته التى تتجاور داخلها الأشياء. الاقتران المألوف نقيض الجدة، تبهت فيه العلاقة، فلا تتجاوب الأشياء أو تلفتنا لطرافة التقائها، ويصبح شأنه شأن التشبيه المتداول بين الناس، لا نكاد نلتفت إليه فى ثنايا اللغة أو أبيات الشعر. أما الاقتران الذى ينطوى على جدة، فهو قرين «الاختراع» وعلامة على تميز الشاعر، وهو أقدر على المباغتة لنضرة العلاقة التى تمثله. والجدة تحرك النفس فى كل الأحوال، لأن النفس أنست بالمعتاد والمألوف، فيقل تأثرها لهما «وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن لها به استئناس قط، فيجرُّها إلى الانفعال بديهاً، بالميل إلى الشئ والانقياد له، أو النفرة عنه والاستعصاء عليه»[1]..

ومن هنا يبدو جانب «الطرافة» فى المحاكاة التشبيهية مقترناً بالتعجيب. والطرافة مصطلح يشير إلى قلة تكرر الشئ على الإنسان، كما يرتبط بالأمور التى ينطوى إدراكها على مفارقة ودهشة. وهو ـ من هذه الزاوية ـ يصلح لتصوير الأثر المميز للمحاكاة التشبيهية، ويكشف عن علو قيمتها بالقياس إلى المحاكاة المباشرة. ولذلك يقول حازم: «إن محاكاة الشئ بغيره أطرف من محاكاته بصفات نفسه وهى أكثر جدّة وطراءة منها، فكانت محاكاته بها أطرف من محاكاته بصفات نفسه»[2]. والجدّة والطراءة اللتان يتحدث عنهما حازم مرتبطتان بالمفاجأة التى توقعها المحاكاة التشبيهية فى النفس، من حيث قدرتها على تنشيط الاستجابة التخيلية للمتلقى، من خلال الإدهاش والمفارقة.

إن تميز المحاكاة التشبيهية فى القيمة عن المحاكاة المباشرة، يؤكد لنا أن تباعد الشاعر عن الطبيعة أمر مقبول عند حازم مادام الشاعر يحقق غايته من خلال أداة متميزة. وأهم من ذلك أن تميز المحاكاة يلفتنا إلى الدور الذى تقوم به اللغة نفسها، من حيث ارتباطها بالفعل التخيلى الذى تقوم عليه المحاكاة. إن الاقتران الذى تقوم

---

(١) المنهاج / ٩٦.

(٢) المرجع نفسه / ١٢٩.

عليه المحاكاة التشبيهية هو المصدر اللغوى للفعل التخيلى. ولا يمكن أن يتم هذا الاقتران فى اللغة منفصلا عن حركة الفعلى التخيلى فى إدراكه الأشياء واكتشافه العلاقات بين العناصر. ومن هذه الزاوية، يمكن أن نعد كل اقتران تنطوى عليه المحاكاة التشبيهية فعلاً لغوياً من أفعال التخيل المبدع. أعنى فعلاً يكشف عن الخاصية الأساسية لذهن الشاعر؛ بحيث يمكن المفاضلة أو التمييز بين شاعر وآخر من زاوية الاقتران. ومن الواضح أن مفهوم الاقتران عند حازم أكثر شمولاً من أن ينطبق على المحاكاة التشبيهية فحسب، إنه أكثر وضوحاً فيها بالتأكيد، ولكنه يشمل غيرها فى الوقت نفسه؛ بحيث يبدو مبدأ شاملاً يقود إلى التناسب الذى تنطوى عليه المحاكاة على مستويات متعددة، أكثرها لفتاً للانتباه التناسب الكامن فى البنية الإيقاعية للشعر، الذى يتجلى فى الانتظام الصوتى المتميز لتعاقب الحركات والسكنات.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفصل الرابع

الوزن والموسيقى



يتألف الشعر من كلمات تنتظم فيما بينها انتظاماً مخصوصاً، تبعاً لتعاقب الحركة والسكون، مما يصنع للشعر وزنه أو إيقاعه الخاصين. هذا الانتظام يعتمد على كيفية فريدة في تناسب أصوات الكلمات وتوافق أحرفها توافقاً زمانياً، يشكل صورة الوزن العروضي الذي يتقدم به الشعر ويعد من جملة جوهره. ولقد قيل إن الشعر كلام مؤلف من أقوال موزونة متساوية في زمن النطق. قال الفارابي ـ مثلاً ـ: «قوام الشعر وجوهره ... أن يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية»[1]. وقال ابن سينا: «إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الأخرى»[2].

والتركيز على عنصر الزمن في الشعر يبرز خاصية التناسب الصوتي بين أحرف كلماته، كما يبرز الكيفية التي يتحدد بها الوزن؛ من حيث تساويه في مقادير زمن

(١) الفارابي: جوامع الشعر / ١٧٢ .

(٢) ابن سينا: فن الشعر / ١٦١ .

نطق العناصر المكونة له. ولذلك يقول حازم إن الأوزان ما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره. ويعرف الوزن على أساس من تساوى زمن النطق، فالوزن - عنده - «هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى فى أزمنة متساوية لاتفاقها فى عدد الحركات والسكنات والترتيب»[1]. هذه المساواة فى الزمن ترجع - فى نهاية الأمر - إلى التناسب، بل الأقرب إلى الدقة أن نقول إنها صورة من صوره، لأن تعاقب الحركة والسكون فى الأوزان المتعددة ليس أمراً عشوائياً، بل هو عملية تناسب داخل نظام متحد لحركة منتظمة فى الزمن، تتآلف داخلها الأجزاء فى مجموعات متساوية ومتشابهة فى تكوينها، فيتشكل - بهذا التآلف - كل وزن على حدة، ويتميز - فى الوقت نفسه - عن غيره من الأوزان.

وأهم من ذلك أن هذا التآلف يثير بهجة النفس لما فيه من تناسب صوتى، وإنما تستحلى الأعاريض - فيما يقول حازم - «بوقوع التركيب المتلائم فيها»[2]، وبقدر ما يلفتنا التركيب المتلائم إلى التناسب، يلفتنا إلى طبيعة الحركة المنتظمة للوزن. والحركة المنتظمة للوزن - على هذا النحو - شبيهة بالحركة المنتظمة للإيقاع الموسيقى، لأن كلاً منهما يقوم على المبدأ نفسه، وهو تناسب حركة الأصوات فى تعاقبها المنتظم فى الزمان. قد نقول إن الإيقاع الموسيقى يتمتع بمزيد من الانضباط والمرونة[3]، ولكن الفلاسفة الذين اعتمد عليهم حازم لم يقارنوا بين الشعر والموسيقى من هذه الزاوية؛ لقد ردوا كلاً منهما إلى نبع واحد، هو الانفعال، وقالوا: «إن فى طباع الحيوانات والإنسان إذا طربت أن تصوت نحواً من التصويت، والإنسان إذا لحقه أسف أو رحمة أو غضب أو غير ذلك من الانفعالات صوت أنحاء من الأصوات مختلفة»[4]، وقرنوا صورة الانفعال المنتظمة بالتعاقب فى الزمن، سواء عن طريق الصوت المجرد أو النغم فى الموسيقى، أو عن طريق الأحرف أو الكلمات الدالة فى الشعر . لذلك قيل إن السبب المولد للشعر فى قوة الإنسان شيئان: أولهما الالتذاذ

---

(١) المنهاج / ٢٦٣ . .

(٢) المرجع نفسه/ ٢٦٨

(٣) راجع شكرى عياد: موسيقى الشعر العربى / ٥٣ ـ ٥٤ .

(٤) الفارابى: الموسيقى الكبير / ٦٤ .

بالمحاكاة واستعمالها منذ الصبا، وثانيهما حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعاً لا تطبعاً، وقد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها «فمن هاتين العلتين تولدت الشاعرية»[1]، وعلى هذا الأساس ذهب الفارابى وابن سينا إلى أن دراسة الأوزان الشعرية هى مهمة العروض والموسيقى على السواء[2].

وهناك جذور قديمة لهذا التصور ترجع إلى الجاحظ المعتزلى الذى أكد «أن وزن الشعر من جنس وزن الغناء، وكتاب العروض من كتاب الموسيقى، وهو من كتاب حد النفوس، تحده الألسنة بحد مقنع، وقد يعرف بالهاجس، كما يعرف بالإحصاء والوزن»[3]. وعبارات الجاحظ تلمح وحدة الأساس النظرى فى «عروض» الخليل و«الموسيقى» على السواء، كما تؤكد تبادل الصلة بين العلمين . ولقد شاع هذا التصور خارج بيئات الفلاسفة، إلى الدرجة التى جعلت ابن فارس يقول: «إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف»[4]. ومع ذلك، فإن دراسة الفلاسفة للموسيقى عمقت هذا الجانب، ومكنت ابن سينا من تقديم تمييز يفصل بين دراسة كل من دارس الموسيقى ودارس العروض للوزن الشعرى، فقال: «أما النظر من جهة الوزن المطلق وعلله وأسبابه فإلى الموسيقى، وأما من جهة الوزن الخاص عند بلاد دون بلاد، على حكم التجربة والامتحان، فإلى العروضى»[5].

ولقد أتيحت مثل هذه الجهود لحازم، ومن ثم مكنته من إقامة تصورات خاصة به، يجتهد فيها على نحو غير مألوف عند العروضيين، فيبتكر مصطلحات جديدة، ويوفق بين الثقافة النقلية المأخوذة عن اللغويين والإنجازات العقلية للفلاسفة توفيقاً يدعو إلى الانتباه، لما فيه من جدة، ولما فيه من مخالفة للعروضيين.

---

(١) ابن سينا: **فن الشعر** / ١٧٢ . وقارن **بالمنهاج** / ١١٧ .

(٢) **فن الشعر** / ١٥١، ١٦١ **والمجموع** / ٢١.

(٣) الجاحظ: رسالة القيان، **رسائل الجاحظ** ٢ / ١٦٠ ـ ١٦١ .

(٤) ابن فارس: **الصاحبى**/ ٢٣٠

(٥) ابن سينا: **جوامع علم الموسيقى** .

١ الـوزن والـزمـن

تتألف القصيدة ـ عند حازم ـ من حروف هى أصوات تتضام، فتكوّن الأسباب والأوتاد، والأوتاد والأسباب تتضام فتكون أجزاء المصاريع ، وبالتالى أجزاء البيت وأجزاء القصيدة أو التفاعيل. وكذلك الألحان فإنها تتألف من أصوات تتناغم تبعاً لما فيها من حدة وثقل، فتشكل بدورها «الأسباب الأول» و« الثوانى»، مكونة أجزاء اللحن . والعامل المشترك فى الحالتين هو التعاقب فى الزمن ، أو النقلة المنتظمة ذات الفواصل والوقفات، ولذلك يمكن القول إن «نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المفصل فى النغم، فإن الإيقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذات فواصل، ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذات فواصل »[١] .

وإذا افترضنا أن الوزن الشعرى شبيه بالإيقاع الموسيقى على هذا النحو، فمن المنطقى أن نفترض ـ مع حازم ـ أن تحديد مفهوم الوزن الشعرى دراسة «لا يليق بها أن تخرج إلى محض صناعات اللسان الجزئية»[٢] وإنما ينبغى أن تتجاوزها، ليتشكل مفهوم الوزن على أساس أكثر شمولاً، «تعضده الآراء البلاغية والقوانين الموسيقية

(١) الفارابى : الموسيقى الكبير / ١٠٨٦ .

(٢) حازم : المنهاج / ٢٤٤ .

ويشهد به الذوق الصحيح» [1] وعلى هذا الأساس يمكن أن نقول مع حازم إن تقديم مفهوم للوزن الشعرى هو أمر متوقف «على معرفة جهات التناسب فى تأليف بعض المسموعات إلى بعض ووضع بعضها تالية لبعض أو موازية لها فى الرتبة». ومعرفة طرق التناسب فى المسموعات والمفهومات يوصل إليها «بالعلم الكلى»، وهو علم البلاغة الذى تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع [2]. وبمثل ذلك العلم يمكن لحازم أن يعدل فى كثير من تقديرات الأوزان عما قدر العروضيون «إذ كانوا جهالاً بطرق التناسب والتنافر» [3] .

فى هذا المجال تبدو مخالفة حازم للعروضيين واضحة من عدة جوانب: أولها، إلحاحه على مصطلحات متميزة، بعضها خاص به، وبعضها الآخر منقول عن الفلاسفة، مثل مصطلح « الأرجل» الذى يشير إلى المقاطع الصوتية، وقد ورد مجملاً فى كتابات ابن سينا [4]، إلا أنه عند حازم يرد مفصلاً فيحتوى ثلاثة أنواع من الأسباب (خفيفة، وثقيلة، ومتوالية)، وثلاثة أنواع من الأوتاد (مجموعة، ومفروقة، ومتضاعفة) . وثانيها، عدم تقبل حازم لفكرة الدائرةعلى إطلاقها، بل إن حازماً يتباعد عن أصول العروض الخليلى، فيؤكد تمايز الدوائر واستقلالها، ويرفض أن يكون السريع ـ مثلاً ـ مرتبطاً بدائرة المنسرح أو متفرعا عنها [5]. وثالثها، رفض حازم الاعتداد بكل ما قبلته العرب فى زعم العروضيين، بل يتقبل ما لم ينقل عنها من الجديد، مثل وزن «الدبيتى» الذى يستحسنه حازم رغم أنه لم يثبت للعرب، ويصفه بقوله «لابأس بالعمل به فإنه مستطرف ووضعه متناسب»[6]، فى الوقت نفسه يشكك حازم فى وضع العرب لوزن «الخبب»، ويرفض وزن « المضارع » لأن «طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتاجها»[7] .

---

(١) حازم: المنهاج /٢٥٨.

(٢) المرجع نفسه / ٢٢٦ ـ ٢٢٧

(٣) المرجع نفسه / ٢٣١ . ولتوضيح الفرق بين العروضى والموسيقى راجع تحليل ابن سينا للبحر المديد، جوامع علم الموسيقى / ١٢٥ ـ ١٢٦.

(٤) ابن سينا : فن الشعر / ١٦٨ ـ ١٦٩ .

(٥) راجع المنهاج / ٢٢٩ ـ ٢٤٣ .

(٦) المرجع السابق / ٢٤٣ .

(٧) المرجع نفسه والصفحة نفسها، وقارن نص / ٢٦٨ .

وأساس الرفض والقبول ـ عند حازم ـ مرتبط بحرصه على تمييز الأساس الإيقاعي للأوزان في ضوء فكرة الانتظام في الزمن والتناسب في السمع، وعلى هذا الأساس يصحح حازم ما يرد عن العرب، ويشكك في الخبب، ويرفض المضارع، ويؤكد أن الأوزان التي ثبت وضعها عن العرب أربعة عشر وزنا فحسب وهي: «الطويل، والبسيط، والمديد، والوافر، والكامل، والرجز، والرمل، والهزج، والمنسرح، والخفيف، والسريع، والمتقارب، والمقتضب، والمجتث. وإن كان المقتضب والمجتث ليس لهما تلك الشهرة في كلامهم»[1]. ولا يخالج حازم الشك فيما يقول، لأن الأساس عنده عقلي لا نقلي، مرتد إلى قيم الانتظام والتناسب المجردة، ولذلك يقول في ثقة: «من كان له أدنى بصيرة لم يخالجه الشك في أن الصحيح ما ذكرته لاستناد ما قلته إلى علم اللسان الكلي الذي لا تبين أصول علم اللسان الجزئية ومباديه إلا فيه، ولكون علم اللسان الكلي منشأ على أصول منطقية وآراء فلسفية وغير ذلك. فلذلك كان كلامنا في ذلك أهلاً لأن يوثق به ويركن إليه»[2]. وعلم اللسان الكلي الذي يقوم على آراء فلسفية وموسيقية يؤكد في وعي حازم قيمة التجديد في الموسيقى الشعرية مادامت صادرة عن قيم التناسب والانتظام . وبمثل هذا الوعي يتباعد حازم عن العروضيين التقليديين، ويتقبل تجديد الأندلسيين من مواطنيه، أو المتأخرين من شعراء المشرق، على أساس عقلي خالص، لا علاقة له بالنقل، فيقول ـ في ثنايا الحديث عن وزن الخفيف ـ: « وقد وضع بعض الشعراء الأندلسيين على هذا البناء وزناً إلا أنه جعل الجزءين المزدوجين خماسيين فراراً من الثقل بتشافع السباعيين في النهاية، فكان التشافع في ذلك الوضع أخف في الخماسي، وذلك قوله:

أقــــصـــر عن لومي اللائم　　　لمـــا درى أنـــــي هــائـــم

تقدير شطره: مستفعلن فاعلن فاعلن» [3]. كما يقول «فأما [الوزن] المتركب من

(١) المنهاج /٢٤٣.

(٢) المرجع نفسه /٢٤٤.

(٣)المرجع نفسه /٢٤١.

سباعي وتساعي فهو من وضع المتأخرين من شعراء المشرق. جعلوا الجزء المفرد فيه تساعيا والمتشافعين سباعيين، فقدموا التساعي وتلوه بما يناسبه من السباعيات، وجعلوا الجزء الثاني من السباعيين في أكثر استعمال ـ وهو المستطاب في الذوق والأحسن في الوضع ـ ينقص عن الأول ليكون كل واحد من الأجزاء أخف مما قبله. وتحروا في ذلك أن يكون كل جزء منتسباً لما قبله، وذلك هو الوزن الذى يسمونه الدبيتى وشطره المستعمل : مستفعلن مستفعلن مفتعلن: نحو قول القائل:

هذا ولهى، وقد كتمت الولها | صوناً لحديث من هوى النفس لها
يا آخر محبتى ويا أولها | أيام عنائى فيك ما أطولها» [1]

(١) المنهاج / ٢٤١ ـ٢٤٢ .

٢ الـوزن واللغـة

إن الأسـاس الموسـيـقى للوزن الشـعـرى واضح كل الوضـوح عند حـازم على مستويات متعددة، ولكن هذا الأساس يفرض السؤال المهم: هل يتحد الوزن الشعرى اتحاداً كاملاً مع الإيقاع الموسيقى إلى الدرجة التى لا تتميز فيها صناعة الشعر عن صناعة الألحان؟ إن الإجابة عن هذا السؤال بالإيجاب تلغى طبيعة الشعر، وتتجاهل الخصـائص المميـزة لأداته. إن الإيقـاع الموسـيـقى يلتـقى والوزن الشـعـرى فى مـبـدأ التناسب، من حيث هو مبدأ جوهرى فى كل أشكال الفن وأنواعه، ولكن صورة هذا المبدأ تختلف قطعاً باختلاف الأداة. أداة الشعر تتكون من كلمات دالة، تنطوى على معان مباشرة، حسب نوع العلاقات التى تنتظم فيها. وارتباط الأداة الشعرية بنظام متميز من الدلالة لا يجعل من الوزن الشعرى مجرد محاكاة لفن الموسيقى، بل يجعل موسيقى الشعر نابعة من طبيعة أداته الخاصة، من حيث الإمكانات الصوتية لهذه الأداة، إذا أُلفت فى علاقات، ومن حيث دلالة هذه العلاقات الصوتية على غرض من الأغراض أو معنى من المعانى. ومن هنا يمكن لتناسب المسموع والمفهوم أن يتخذ مغزى متميزاً عند حازم. ومادام الوزن الشعرى ينبع من تآلف الكلمات فى علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية؛ فلابد أن يستمد الوزن الشعرى

فاعليته من أداة صياغته ذاتها أى من اللغة، وليس من مجرد محاكاة فن آخر كالموسيقى.

إن التخييل الشعرى حركة متعددة الأبعاد، تعتمد على المعنى والأسلوب واللفظ والنظم والوزن. ولذلك يؤكد حازم أن التخاييل الضرورية هى تخاييل المعانى من جهة الألفاظ. والألفاظ فى الشعر غير منفصلة عن الوزن، لأن وزنها خاصية تنبع من كيفية إيقاع التناسب بين عناصرها الصوتية التى تتجاوب ـ فى النهاية ـ مع تناسب المعنى. ومن ثم يظل التخييل الشعرى تخييلاً سمعياً مادمنا نهتز فى الشعر إزاء ما نسمعه، ويتمثل السامع من لفظ الشاعر المخيل صورة أو صوراً، ينفعل لتخيلها وتصورها [1]. وحازم ـ هنا ـ يعتمد على ابن سينا الذى يقول: «والأمور التى تجعل القول مخيلاً: منها أمور تتعلق بزمام القول وعود زمانه، وهى الوزن. ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول. ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول. ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم»[2]. وهذا القول يؤكد لنا أن الوزن أحد عناصر التخييل الشعرى، وأنه لا ينفصل عن المعنى أو الدلالة التى تنطوى عليها الأداة، ولولا ذلك لما كان لعبارة «التردد بين المسموع والمفهوم» معنى. ومن هنا، يتصور ابن سينا تميز الوزن عن اللحن الموسيقى، لأن الشعر ـ فى تقديره ـ يخيل ويحاكى بأشياء ثلاثة: باللحن الذى يتنغم به فى حالة التغنى بالشعر؛ وبالكلام نفسه؛ وبالوزن. صحيح أن ابن سينا يفصل الوزن عن الكلام، ولكنه ـ وهذا هو المهم ـ يميزه عن اللحن الموسيقى، ويفترض استقلال الوزن بتأثير متميز نابع من عناصر اللغة نفسها، فى الحالة التى ينفرد فيها الوزن والكلام المخيل فقط[3].

لنقل إن ارتباط الوزن الشعرى بإمكانات اللغة، فضلاً عما تنطوى عليه اللغة من علاقات متميزة فى بنيتها الدلالية، يميز العناصر الصوتية فى الشعر عن العناصر

---

(١) المنهاج/٨٩.

(٢) ابن سينا: فن الشعر /١٦٣، وقارن بالمنهاج /٢٦٦.

(٣) المرجع نفسه / ١٦٨

الصوتية فى الموسيقى، من حيث صلة كل منهما بنظام متميز فى التشكيل والدلالة. ولكن علينا أن لا نمضى مع هذه الفكرة حتى النهاية، ونفترض تسليم حازم بتزامن التناسب الصوتى للوزن مع التناسب الدلالى للمعنى. إن حازماً ـ شأنه شأن النقاد القدماء ـ يتصور عملية النظم الشعرى باعتبارها مراحل متعاقبة فى الوجود، وبالتالى لا يذهب إلى أن الشاعر يتخيل المعنى والوزن تخيلاً آنياً، لا يعقب فيه أحد الطرفين الآخر، بل على العكس يفترض أن الشاعر يفكر فى المعنى نثراً، أو يتخيل مقاصد الكلام فى إطارها النثرى، ثم يبحث ـ فى مرحلة لاحقة ـ عن الصورة الوزنية المناسبة. وهذه الفكرة قديمة؛ طرحها ابن طباطبا العلوى أولاً، وأشار إليها العسكرى عندما قال: «وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعانى التى تريد نظمها فى فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافية تحتملها»[1]. وحازم شاعر ـ شأنه فى ذلك شأن ابن طباطبا ـ يحاول أن يستنبط تجربته، ليحدد لنا كيف يخرج الكلام موزوناً من الشاعر، فيقول إن الشاعر يبدأ بأن يحضر مقصده فى خياله، ويتمثل المعانى التى هى عمدة لهذا المقصد، « ثم يلحظ ما وقع فى جميع تلك العبارات أو أكثرها طرفاً، أو مهيئاً لأن يفيد طرفاً، من الكلم المتماثلة المقاطع الصالحة لأن تقع فى بناء قافية واحدة . ثم يضع الوزن والروى بحسبها لتكون قوافيه متمكنة تابعة للمعانى لا متبوعة لها . ثم يقسم المعانى والعبارات على الفصول ويبدأ منها بما يليق بمقصده أن يبدأ به، ثم يتبعه من الفصول بما يليق أن يتبعه به، ويستمر هكذا على الفصول فصلاً فصلاً، ثم يشرع فى نظم العبارات التى أحضرها فى خاطره منتثرة فيصيرها موزونة، إما بأن يبدل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها، أو بأن يزيد فى الكلام ما تكون لزيادته فائدة فيه، أو بأن ينقص منه ما لا يخل به، أو بأن يعدل من بعض تصاريف الكلمة إلى بعضها، أو بأن يقدم بعض الكلام ويؤخر بعضاً، أو بأن يرتكب أكثر من واحد من هذه الوجوه» [2]. ومعنى ذلك أن الوزن الشعرى، وإن كان نابعاً من استقلال الإمكانات الصوتية للغة، إلا أنه حركة غير متزامنة مع المعنى،

---

(١) العسكرى : الصناعتين / ١٣٩ .

(٢) المنهاج / ٢٠٤ .

بل هو حركة لاحقة. المعنى يترتب فى النفس أولاً، ثم يترتب الوزن الذى يمكن أن يحتويه ثانياً، وبذلك نكون إزاء حركتين: حركة للمعنى، ثم حركة للوزن. الحركة الأولى هى تفكير فى المحتوى من حيث الغرض، والحركة الثانية تفكير فى الأداة لا ينفصل عن الغرض، وإن انفصل عن المحتوى، ولذلك لا يستمد المعنى فاعليته ـ فى جانب منها ـ من الإمكانيات الصوتية للغة، بل تتعدل اللغة نفسها لتحتوى المعنى المحدد سلفاً وذلك عن طريق « إسكان متحرك، أو تحريك ساكن، أو زيادة فى اللفظ أو نقص منه، أو عدل عن صيغة إلى أخرى، أو تقديم وتأخير، أو إبدال لفظة مكان أخرى، أو اجتماع أكثر من واحد من هذه التغييرات» [1]. وبذلك تغدو الحركة الأولى مستقلة عن الحركة الثانية، تسبقها فى الوجود وتوجهها إلى كيفية الفعل اللغوى وصياغته، وإن تجاورت كلتاهما فى النهاية. قد تقوم كل من الحركتين على تناسب، ولكن تناسب الحركة الثانية يعقب تناسب الحركة الأولى بداهة.

ولا بد أن يفضى هذا التصور إلى افتراض مؤداه أن الأوزان العروضية لها خصائصها الصوتية المستقلة التى تتشكل تبعاً لتناسبها الصوتى مستقلة عن المعنى الذى تؤديه. وبالتالى، يمكن طرح تصورات مستقلة عن الأشكال المتعددة لتناسب الأوزان فى ذاتها واتصاف هذه الأشكال بخصائص مستقلة يمكن أن تلتقى ـ من حيث هى خصائص قبلية ـ مع الأغراض التى يفكر فيها الشاعر، التقاء الوعاء المناسب بنوع المادة التى يحتويها، أو التقاء الثوب مع الظرف أو المناسبة، مما يجعل العلاقة بين المعنى والوزن علاقة احتواء فى أغلب الأحيان. قد يلمح حازم ـ أحياناً ـ إلى عكس ذلك، فى إشارات ذكية، عندما يتحدث عن اضطراب الوزن بين يدى الشاعر وصلة هذا الاضطراب بطبيعة المعنى، خاصة حيث يقول: «ولا يعتاص وزن الكلام على المطبوعين إلا حيث يريدون تضمين المعانى الكثيرة فى الألفاظ القليلة، أو حيث يريدون صوغ الكلام على هيئات بديعة يحتاج فيها إلى إمرار الفكر على الألفاظ التى يحدس أن ذلك متأت فيها وإلى التنقيب عما يهئ الكلام بتلك الهيئة

---

(١) المنهاج / ٢١١ .

من ضروب الترتيبات والوضع. فأما فى ما سوى ذلك فالوزن أيسر شئ على من له أدنى بروع فى هذه الصناعة»[1]. ولكن الإشارة ـ هنا ـ إشارة إلى اضطراب شئ ثابت ذى خصائص مستقلة من قبل.

والاضطراب ـ بهذا المعنى ـ خروج على النموذج القبلى المسلم به بداهة، وليس تعبيراً عن تفاعل وثيق بين المعنى والوزن، فضلاً عن أنه لا يعبر عن عملية خلق لمعنى متميز من خلال إمكانات اللغة المتكاملة، بعيداً عن فكرة النموذج. وحتى لو سلمنا بقيمة الإشارة إلى صلة المعنى بالوزن فى نص حازم، وأنا أسلم بها بداهة، تظل هذه الصلة ـ فى سياقها العام ـ صلة عرضية، لأن اضطراب الوزن عند حازم يرجع إلى أسباب أخرى، منها كسل الشاعر وانشغاله وسهوه، ومنها ـ أيضا ـ أن يكون قدر الوزن فوق قدر المعنى أو العكس ، مما يعكر على مفهوم الصلة العضوية بين الوزن والمعنى، ويجعل الوزن قالباً ذا خصائص متميزة، تناسب ـ فى وضع لاحق ـ أغراضاً بأعيانها. ويتأكد ذلك عندما يقول حازم : « ولا يخلو عروض الشعر من أن يكون طويلاً أو قصيراً أومتوسطا: فأما الطويل فكثيراً ما يفضل مقداره عن المعانى فيحتاج إلى الحشو، وأما القصير فكثيراً ما يضيق عن المعانى ويقصر عنها فيحتاج إلى الاختصار والحذف، وأما المتوسط فكثيراً ما تقع فيه عبارات المعانى مساوية لمقادير الأوزان فلا يفضل عنها ولا تفضل عنه فلا يحتاج فيه إلى حذف أو حشو، لكنه يشارك الطويل والقصير فى الاحتياج فيه إلى الوجوه الباقية وهى: العدل، والبدل، والتقديم، والتأخير، أو مجموع أكثر من واحد من ذلك »[2].

وما دام الوزن قالباً متميزاً فى خصائصه الصوتية، فمن البديهى أن يحاول حازم تمييز هذه الخصائص فى ذاتها أولاً، باعتبارها مدخلاً لتحديد كيفية مناسبة الوزن للغرض، وذلك أمر ممكن إذا طبقنا أصول علم الموسيقى على الأوزان . هناك مبرر قوى لهذا التطبيق يمكن أن يجده حازم فيما أكده ابن سينا ـ من قبله ـ عن اتحاد الإيقاع الشعرى والموسيقى. فالإيقاع من حيث هو إيقاع ـ فيما يراه ابن سينا ـ «هو

---

(١) المنهاج / ٢٠٩ .

(٢) المرجع نفسه / ٢٠٤ ـ ٢٠٥ .

تقدير ما لزمان النقرات؛ فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنياً، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعرياً»[1]. ومادام الأساس واحداً في إيقاع الشعر وإيقاع النغم، فمن الممكن أن يشكل حازم تصوره للوزن الشعرى، غير مفارق للأصول الأساسية في علم الموسيقى الذى كان يعرفه. والبداية هي تحليل عناصر الوزن، من حيث هي أصوات تأتلف في نسق منتظم في تعاقب زمنى.

---

(١) ابن سينا: **جوامع علم الموسيقى** / ٢٤، وفي مثل هذا ما قد يعطى لمحاولات المحدثين، دراسة الوزن على أساس من الموسيقى، سنداً تراثياً لا يستهان به.

٣ تناسب الوزن

التعاقب الزمنى للحركات والسواكن يصنع التشكيل العروضى للبحر أو الوزن. ولكن هذا التشكيل العام يتركب من وحدات أصغر؛ إذ تتآلف الحركات والسواكن فى مجموعات صغرى، هى الأسباب والأوتاد، أو ما يسميه حازم «الأرجل». والأرجل هى المقاطع التى يأتلف منها السبب والوتد[1]، وتعاقب الأرجل يصنع وحدة أكبر هى جزء البيت أو التفعيلة، وتعاقب التفاعيل ـ أو تعاقب الأجزاء ـ يصنع صورة الشطر التى تصنع بتكررها المساوى فى الكم صورة البيت، وبالتالى صورة البحر أو الوزن.

قد تكون التفعيلة ـ عند حازم ـ خماسية (فعولن فاعلن) أو سباعية (مستفعلن ـ متفاعلن ـ مفاعيلن ـ فاعلاتن) أو تساعية (مستفعلاتن)، لكن التفعيلة تصنع البحر بأكثر من شكل فى تعاقبها. هناك ـ أولا ـ أبسط أشكال التعاقب، وهو تكرار تفعيلة واحدة من النوع نفسه فى كل شطر، مثنى وثلاثاً ورباعاً (هزج، كامل، متقارب). وهناك ـ ثانياً ـ شكل مركب للتعاقب؛ إما أن تزدوج ـ فيه ـ تفعيلتان مختلفتان، بحيث يشكل ازدواجهما وحدة متكررة على نحو ثنائى فى الشطر (طويل،

(١) المنهاج / ٢٣٦ . وقارن بجوامع علم الموسيقى / ١٢٦ .

بسيط)، وإما أن يتركب الشطر من تفعيلتين متماثلتين تتوسطهما تفعيلة مغايرة (خفيف، مديد) أو تعقبهما تفعيلة مغايرة (سريع)، وفي كلتا الحالتين يتقدم المزدوج على المفرد من التفاعيل. وأخيراً، هناك شكل أكثر تركيباً، يتركب فيه الشطر من ثلاث تفاعيل، كالمنسرح الذى يتدرج فيه التعاقب، فتكون النقلة فيه من الأثقل إلى الأخف، ومن الجزء إلى ما يناسبه.

كل هذه الأشكال التى تكون البحور ترجع إلى تناسب يبدأ من أصغر عناصر الوزن، وهى المتحركات والسواكن، ويمتد ليشمل التفاعيل من حيث هى فى ذاتها، ومن حيث علاقتها بغيرها. وإذا امتد التناسب من أصغر العناصر إلى أكبرها تحققت الخاصية الجمالية للوزن، أو تحقق ما يسميه حازم «حلاوة المسموع »، وإذا لم يمتد التناسب افتقدنا «حلاوة المسموع» وواجهنا الثقل والتنافر والتضاد، وبالتالى تختفى الخاصية الجمالية للوزن، فلا يصبح وزناً شعرياً، حتى وإن كان له نظام محفوظ «لأنا نشترط فى نظام الشعر أن يكون مستطاباً»[1].

إن الأسباب والأوتاد (الأرجل) يمكن أن تشكل تركيبات كثيرة جداً، ولكن التركيبات ليست مهمة فى ذاتها، والمهم هو تناسبها الذى يشكل «حلاوة المسموع». ولذلك استعملت العرب ـ من كل تركيبات الأوزان الممكنة عقلاً ـ ما خف وتناسب فحسب، « وليس يوجد أصلاً فى ضروب التركيبات والوضع الذى للحركات والسكنات والأجزاء المؤتلفة من ذلك أفضل مما وصفته العرب من الأوزان»[2] .

وذلك فهم شبيه بما يقال فى الموسيقى من أن «التذاذ النفس بالنغم لا يرجع إلى مجرد اتفاق النغم، بل يرجع ـ فضلاً عن ذلك ـ إلى أمور أخرى، مثل كون الأبعاد بعد الاتفاق متناسبة التقطيع، وكونها فاضلة فى بابها، فإن بعض الاتفاقات أفضل من بعض لما يعمل عليها من صيغة الانتقال وصورة الإيقاع؛ وكون الغالب

---

(١) المنهاج / ٢٦٧ .
(٢) المرجع نفسه / ٢٣٢ .

من الأبعاد معتدلاً»[١] . وعندما يطبق مثل هذا الفهم على الأوزان فلابد أن يقال: «إن كل مطبوع موزون، وليس كل موزون مطبوعاً، وذلك لأن تقطيع الشئ غير مقتصر على كونه موزوناً ومتفقاً، فربما قارن بكونه موزوناً ومتفقاً ـ بعض ما يثقله أو يعسره»[٢] .

وللتناسب حالات تتحقق بكيفية تعاقب التفاعيل وانتظامها مع غيرها فى علاقات صوتية ذات أبعاد منتظمة فى الزمن . ويتحقق المستوى الأول لهذه الحالات بائتلاف التفاعيل معاً، فتتضاعف أو تتضارع أو تتماثل أو تتشافع، لتصنع تشكيلات الأوزان التى تنسجم فى داخلها تفاعيل متحدة أو غير متحدة فى النوع . المهم أن لا تتضاد التفاعيل أو تتنافر عناصرها ، لأن التضاد والتنافر يخل بالنسق المتناسب لاتصال النغم فى الوزن. «التضاد» يشير إلى تخالف وضع التفاعيل، مثل (مستفعلن) و(مفاعيلن) ، لأن الوتد فى الأولى مؤخر عن السببين، وفى الثانية مقدم عليهما. ولذلك لا تلتقى هاتان التفعيلتان فى وزن شعرى. أما التنافر فقرين عدم المشابهة فى ترتيب الأسباب والأوتاد، مثل (متفاعلن) لو وضعت فى علاقة مع (مفاعيلن)، ولذلك ـ أيضاً ـ لا تلتقى هاتان التفعيلتان فى وزن شعرى. والعلاقة بين (متفاعلن) و(مفاعيلن) ـ فى التنافر ـ شبيهة بالعلاقة بين (فاعلن)و (فعولن) لو اقترنت التفعيلتان فى علاقة . والأساس هنا ـ فيما يراه حازم ـ أساس موسيقى، مستمد من صناعة الموسيقى، التى تؤكد انتفاء التناسب لو تخالف الوضع، ولذلك تتنافر (فاعلن) مع (فعولن) فى أى علاقة وزنية، فالوضع فيهما متضاد؛ «حيث كان أحدهما مفتتحاً بمتحرك بعده ساكن، ومختتماً بساكن بعد متحركين، وكان الآخر مفتتحاً بمتحركين بعدهما ساكن، ومختتماً بمتحرك بعده ساكن، فكانا لذلك متضادين . فكيف توضع المتضادات وضع المتماثلين فى ترتيب يقصد به تناسب المسموع ... ؟!»[٣] .

---

(١) ابن سينا : **جوامع علم الموسيقى** / ٤٦ .

(٢) المرجع نفسه / ٩٢ .

(٣) حازم: **المنهاج** / ٢٣٤ ـ ٢٣٥ ، ومن المهم أن نلاحظ أن التنافر عند ابن سينا مرتبط بعدم الامتزاج أو السبك بين الأصوات، فالأصوات المتنافرة هى التى لا تنسبك أو تمتزج معاً، لقيامها على نسب متخالفة، وبذلك يحدد المتنافر فى الموسيقى بقوله: «المتنافر هو الذى لا يفضل اجتماع نغمتيه معاً، أو لا ينالهما التذاذ للنفس بل تنفر عنه، والسبب فيه شق السبكية بين نغمتيه» **جوامع علم الموسيقى** / ١٩ .

التنافر والتضاد ـ إذن ـ لا يساعدان على اطراد النغم فى الوزن، فالاطراد قرين المشابهة بين عناصر الأجزاء فى الترتيب والوضع، ولا يعقل وجود تناسب بين عناصر متخالفة أو غير متشابهة فى الترتيب والوضع . أما إذا خلت التفاعيل ـ فى علاقاتها ـ من التضاد والتنافر، اقتربت من التناسب الذى يشكل الأساس الجمالى للوزن، وأمكن لها أن تتضاعف أو تتضارع أو تتماثل أو تتشافع. و«تضاعف» التفاعيل أمره هين، فهو يشير إلى مضاعفة عدد التفاعيل فحسب[1]. أما «التضارع» فيشير إلى كيفية فى تشكيل الأوزان من تفعيلتين مختلفتين، بمضاعفة كل منهما (مثل فعولن أو مفاعيلن فى الطويل)، أو المزاوجة بينهما فى الوضع (مثل فاعلاتن وفاعلن فى المديد) . والمضارعة ـ لغة ـ تعنى المشابهة، وذلك معنى لا يختلف عن المعنى الذى يقصده حازم، فتضارع التفاعيل المختلفة يعنى ـ عنده ـ أن تشبه كل تفعيلة ما يخالفها من التفاعيل فى أكثر أجزائها، ولولا ذلك لما تحققت المضارعة أو المشابهة، تماماً كما تشبه عناصر (فعولن)أغلب عناصر (مفاعيلن) فى الترتيب والوضع فى بحر الطويل، أو كما تشبه عناصر (فاعلن) أغلب عناصر (مستفعلن) فى بحر البسيط، فكل الفارق بين تفعيلتى البسيط والطويل هو سبب خفيف تزيد به تفعيلة عن الثانية، أما باقى عناصر التفعيلتين فمتساوية، فى عدد الأسباب والأوتاد وفى ترتيبها على السواء. أما «التماثل» فيشير إلى اتفاق التفاعيل فى النوع، كما يحدث فى المتقارب، لأن المماثلة لا تكون إلا بين متفقين . أما «التشافع» فيشير إلى مجىء التفعيلة مزدوجة [2]، فهو خاصية فى البحور التى تتركب من تفعيلتين مختلفتين، ترد إحداهما مزدوجة دائماً (متشافعة) بينما ترد الأخرى منفردة، وقد تتقدم التفعيلتان المتشافعتان على المفردة كما فى السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن)، وقد تتوسطهما التفعيلة المفردة كما فى الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) . وإذا كان حازم يشترط ـ فى تضارع التفاعيل ـ مساواة أكثر الجزئين، فإنه يفترض ـ بالمثل ـ أن أحسن ترتيب هو ما وضع فيه أحد المتضارعين مما يلى الحيز

---

(١) المنهاج / ٢٤٦ وقارن بجوامع علم الموسيقى / ٣٧ ـ ١٤

(٢) الشفائع: المزدوجات، وشفائع النبت ما ينبت مزدوجاً. والشفيع العدد الزوج مثل الاثنين والجمع شفعاء. **اللسان**، مادة «شفع» .

الذى ضارعه من صاحبه نحو وضع الطويل والبسيط . وهذا أمر يرتبط ـ فى النهاية ـ بالتناسب، باعتباره الأساس المقبول صوتياً لتآلف الحركات والسواكن فى تعاقبها الزمنى، فالتركيبات المتناسبات ـ فيما يقول ـ «إنما تكون باقتران المتماثلات والمتضارعات ولا يقع فى اقتران المتضادات والمتنافرات تركيب متناسب أصلاً »[1] .

ومادام الأمر فى الوزن الشعرى قد رد إلى حالات متعددة للتناسب، فلا بد أن يقول حازم إن المسموع المتناسب « من شأن النفس أن تستطيبه ويداخلها التعجب من تأتى نسقه واطراد هيئاته وترتيباته المحفوظة»[2] . وكلما تكرر وقوع التناسب من شطر إلى آخر «زادت النفس ابتهاجاً بذلك وتضاعفت لها المناسبة وقوى التعجب المخامر لها فوقع الكلام منها بذلك أحسن موقع وأكمله مناسبة » [3] . ولنلاحظ أن القاعدة المعتمدة هنا هى نفسها المعتمدة فى الموسيقى، فالأساس واحد، لأن الائتلاف فى النغم هو «اشتراك الأصوات المتناسبة المتوالفة»[4]، «وكلما كانت ألحان الموسيقى موزونة وأزمان حركاتها ونقراتها وسكنات ما بينها متناسبة استلذت بها الطباع وفرحت بها الأرواح وسرت بها النفوس، لما بينها من المشاكلة والتناسب والمجانسة»[5] .

هذا عن المستوى الأول لحالات التناسب . ولكن هناك مستوى آخر تترتب فيه الأوزان تبعاً لدرجة القيمة الصوتية التى تنطوى عليها حالات التناسب المتعددة. يقول حازم : «وما كان متشافع أجزاء الشطر من غير أن يكون متماثل جميعها فهو أكمل الأوزان مناسبة، وما كان متشافع بعض أجزاء الشطر تال له فى المناسبة، وما لم يقع فى شطره تشافع أدناها درجة فى التناسب، وما وقع التشافع والتماثل فى جميعه استثقل ولم يستحل أيضاً للتكرار»[6] . ومعنى هذه العبارات أننا إزاء مستويات يتميز فيها وزن عن آخر تبعاً لدرجة القيمة التى ينطوى عليها تناسبه. صحيح أن التناسب

(١) المنهاج / ٢٤٨ .
(٢) المرجع نفسه / ٢٤٩ .
(٣) المرجع نفسه والصفحة نفسها.
(٤)الحسن بن أحمد : كمال أدب الغناء / ٣٩ .
(٥) رسائل إخوان الصفا : ١ / ١٣٧
(٦) المنهاج / ٢٦٧ .

يمثل أساس القيمة، ولكن هذا الأساس يتدرج هابطاً أو صاعداً، فيميز مستويات متباينة من «حلاوة المسموع». وبذلك يعلو بحر عن غيره من البحور، أو يتميز وزن عن آخر فى الرتبة، أو القيمة الجمالية على السواء . ويتجلى ذلك، عندما ننظر إلى أعلى درجات التناسب باعتبارها غير مفارقة للتنوع . ومن ثم يبدو « الوزن المركب» ـ ويتكون من تفعيلتين مختلفتين ـ منطوياً على درجة من القيمة أعلى من تلك التى ينطوى عليها «الوزن البسيط »، المتماثل التفاعيل أو الذى يقوم على تكرار تفعيلة واحدة فحسب[1]. ولذلك يصف حازم « المتقارب» بأنه يتركب « من الخماسية الساذجة» التى تتمثل فى تعاقب آلى لتفعيلة (فعولن) أربع مرات فى كل شطر . كما يصف الخبب والهزج بالصفة نفسها. كأن كل وزن يتكرر من تعاقب تفعيلة واحدة متماثلة فى النوع، ينطوى على قدر من السذاجة لو قيس بغيره . و«السذاجة» باعتبارها صفة ملازمة للوزن المفرد التفعيلة تشير إلى «البساطة» باعتبارها صفة مناقضة للتركيب. ولذلك يصف حازم « المتقارب» بأنه بحر مطرد، لكنه يؤكد «أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء، وإنما تستحلى الأعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها» [2]. ومادامت النفس ـ فى تصور حازم ـ تسأم التمادى مع الشئ البسيط الذى لا تنوع فيه، فمن البدهى أن تميل إلى الوزن المركب لما ينطوى عليه من تنوع نغمى، يتيح للنفس المراوحة فى التأمل، ويقضى على ما قد يبدو قرين البساطة من رتابة .

صحيح أن الوزن المفرد التفعيلة يقوم على التناسب، وتتوالى فيه الحركات والسواكن على نظام متشاكل، وذلك ـ بالقطع ـ «أدعى لتعجب النفس وإيلاعها بالاستمتاع من الشئ». ولكن التناسب الذى ينطوى عليه البحر المركب أكثر تنوعاً، وبالتالى فإنه ينطوى على قيمة لا توجد فى الوزن المفرد التفعيلة. ومن أجل ذلك

---

(١) « الوزن المركب» و«البسيط» مصطلحان يستخدمهما حازم للتمييز بين البحور، ويمكن أن نجد المصطلحين عند السابقين على حازم، مثل أبى بكر محمد بن عبد الملك الشنترينى الأندلسى حيث يقول: « ولأنواع الشعر... ضربين: بسيط ومركب . فالبسيط بحر تماثلت أجزاؤه، وأعنى بالبسيط ما لم يكن مركباً من جنسين، نحو الوافر والكامل ... وأما المركب فهو كل بحر اختلفت أجزاؤه، نحو الطويل والمديد والبسيط » (**المعيار فى وزن الأشعار** / ١٨) وكلا المصطلحين مستخدم منذ القرن الرابع، بالدلالة نفسها فى الموسيقى، راجع **الموسيقى الكبير** / ١٠٨٦ ، وقارن **بجوامع علم الموسيقى** / ١٢٠ .

(٢) **المنهاج** / ٢٦٨ .

يلفتنا حازم إلى تميز وزن «الطويل» و«البسيط» عن غيرهما، ذلك لأن الطويل والبسيط «عروضان فاقا الأعاريض فى الشرف والحسن وكثرة وجوه التناسب وحسن الوضع، فإذا أزيل عنهما بعض أجزائهما ذهب الوضع الذى به حسن التركيب وتناهى التناسب »[1]. ويؤكد حازم هذا الحكم فى موضع آخر، عندما يقول: «ومن تتبع كلام الشعراء فى جميع الأعاريض، وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها فى الأوزان، ووجد الافتتان فى بعضها أعم من بعض، وأعلاها درجة فى ذلك الطويل والبسيط»[2]. وعلينا أن نلاحظ أن الطويل والبسيط هما البحران اللذان يتشكل الوزن فيهما من تعاقب وحدة مزدوجة ذات تفعيلتين، هى (فعولن مفاعيلن) فى الطويل و(مستفعلن فاعلن) فى البسيط . وازدواج الوحدة يشير إلى التنوع الذى ينطوى عليه تناسب الحركات والسواكن فى البحرين. وهو تناسب متميز فى تنوعه عما هو عليه فى بقية الأوزان . ومن ثم يميزهما حازم، ويضعهما فى المحل الأول، ويحاول رد القيمة الصوتية فيهما إلى «تمام التناسب» و«تركبه» و«تقابله» و«تضاعفه» على السواء .

وتشير كل من هذه الصفات الأخيرة إلى خاصية تميز التناسب فى هذين البحرين . «التمام» يشير إلى مقابلة الجزء بما يماثله، و« التضاعف» يشير إلى عدد الأجزاء، و« التركب» يشير إلى التنوع، و«التقابل» يشير إلى توازى الوضع، وتلك صفات الأعاريض الكاملة الفاضلة. يقول حازم: « أوزان الشعر منها متناسب تام التناسب، متركب التناسب، متقابله، متضاعفه، وذلك كالطويل والبسيط . فإن تمام التناسب فيها مقابلة الجزء بمماثله، وتضاعف التناسب هو كون الأجزاء التى لها مقابلات أربعة، وتركب التناسب هو كون ذلك فى جزئين متنوعين كفعولن ومفاعيلن فى الطويل، وتقابل التناسب هو كون كل جزء موضوعاً من مقابله فى المرتبة التى توازيه، فإن كان الواحد فى صدر الشطر الأول كان الآخر فى صدر الشطر الثانى، وإن كان ثانياً كان مقابله ثانياً، وإن كان ثالثاً فثالث . فالأعاريض التى بهذه

---

(١) المنهاج / ٢٣٨ .
(٢) المرجع نفسه / ٢٦٩ .

الصفة هى الكاملة الفاضلة . وكلما نقص عروض شرطاً من هذه الشروط أو أكثر كان فى الرتبة من مقاربة الكلام أو مباعدته بقدر ما نقص منه»[1].

هذا التكييف لقيمة الوزن فى بحرى (الطويل) و(البسيط)، تبعاً لما فيهما من تركيب وتنوع، لا ينفى - بالطبع - القيم الصوتية لبقية الأبحر، أو لما يبدو فيها من تناسب ، ولكنه - وهذا هو المهم - يضع مقياساً للتقليل من شأن مجموعة من البحور مثل السريع والرجز . ولا يعنى ذلك أن كل بحر مركب أفضل من كل بحر بسيط (مفرد التفعيلة) . إن الأمر - فى النهاية - يرجع إلى كيفية التناسب . وإذا استثنينا الطويل والبسيط فمن الممكن أن نجد بحوراً تقوم على التفعيلة المفردة (البسيطة) تتميز عن بحور مركبة . الهزج - مثلاً - فيه مع سذاجته « حدة زائدة» [2] تميزه عن المجتث والمقتضب « فالحلاوة فيهما قليلة» [3]، أما « المضارع» - وهو مركب - فإنه « أسخف وزن سمع »[4]، بل « فيه كل قبيحة ... لأنه من الوضع المتنافر»[5]. ومعنى ذلك أن الأوزان التى يتميز فيها المركب عن البسيط (المفرد الساذج)، يظل تميزها مرتبطاً باكتمال مجموعة من الخصائص الصوتية المستقلة التى تشكل مستويات متعددة للتناسب .

---

(١) المنهاج / ٢٥٩ - ٢٦٠ .
(٢) المرجع نفسه / ٢٦٨ .
(٣) المرجع نفسه والصفحة نفسها.
(٤) المرجع نفسه / ٢٤٣.
(٥) المرجع نفسه / ٢٦٨ .

٤ المستويات الجمالية للتناسب

ومادمنا قد ولجنا إطار المستويات المتعددة لقيمة التناسب فى الأوزان، فليس هناك ما يمنع من أن تمنح هذه المستويات صفات، وأن تطلق عليها أسماء تميز بعضها عن البعض الآخر. لقد تحدث أبو هلال العسكرى ـ فى القرن الرابع ـ عن ضرورة تمكن الشاعر من الوزن بعد تمكنه من المعنى فقال : « ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجىء سلساً سهلاً ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجىء كزاً فجاً ومتجعداً جلفاً»[1]. وفى هذه العبارات مجموعة صفات إيجابية وسلبية تحدد جمال الوزن أو قبحه. ويأخذ حازم بعض هذه الصفات وبخاصة «كز» و« متجعد» ويفيد منها، بعد أن يقرنها بغيرها، داخل سياق فكرى أكثر عمقاً وأصالة.

إن الأوزان بحكم تعاقب عناصرها فى الزمن، وبحكم تناسب الأصوات المكونة لها، يمكن أن تتصف بصفات متميزة تبعاً للخصائص الصوتية المكونة لكل وزن . ومن هذه الزاوية، يمكن أن نميز بين وزن « سبط» ـ بسكون الباء أوكسرها ـ ووزن «جعد»[2].

---

(١) العسكرى : الصناعتين / ١٣٩ .

(٢) الجعد من الشعر القصير والمجتمع بعضه إلى بعض، وجعد الثرى وتجعد تقبض، وخد جعد غير أسيل أما السبط ـ بسكون الباء وكسرها ـ فهو نقيض الجعد، وهو الممتد الذى ليس فيه تعقد ولا نتوء، وقيل شعر سبط أى مسترسل، مطر سبط أى متدارك. اللسان .

و«السباطة» فى الوزن قرينة الاسترسال والتدفق والسهولة والاستواء ، وعلى عكسها « الجعودة» فهى قرينة التقطع والتقبض والكزازة. الوزن السبط ـ عند حازم ـ هو الذى تتوالى فيه ثلاثة متحركات (لاحظ أن الفاصلة الصغرى فى تفعيلة الكامل ـ متفاعلن ـ والوافر ـ مفاعلتن ـ تتكون من توالى ثلاثة متحركات وساكن) . وتوالى المتحركات على هذا النحو يمنح الوزن لدونة وتدفقاً واسترسالاً . وعلى العكس من ذلك الأوزان الجعدة، حيث تتوالى ـ فيها ـ أربعة سواكن من جزئين أو ثلاثة من جزء « وأعنى بتواليها ألا يكون بين ساكن منها وآخر إلا حركة»[1]. وتوالى السواكن لا يفارق التقطع أو التقبض فى الوزن، وبالتالى يلغى التدفق والاسترسال. ولذلك يقرن حازم كثرة السواكن بالتوعر والكزازة، وهما صفتان غير بعيدتين عن الجعودة.

والعلة فى تقطع الوزن أو تقبضه مع كثرة السواكن يمكن الكشف عنها بالرجوع إلى مفهوم الإيقاع الموسيقى عند الفلاسفة الذين يعتمد عليهم حازم . الإيقاع الموسيقى نقلة منتظمة على النغم ذات فواصل . والفاصلة هى توقف يواجه امتداد الصوت . والوزن الشعرى ـ مثل الإيقاع الموسيقى ـ نقلة منتظمة على الحروف ذات فواصل . والفواصل ـ فيما يقول الفارابى ـ إنما تحدث بوقفات تامة ، وذلك إنما يكون بحروف ساكنة. ومادام الحرف الساكن فى الوزن الشعرى هو أساس الفواصل الموازية للفواصل فى الإيقاع الموسيقى، فيجب أن يتحدد وروده على نحو معين. بدهى أن تكون الحروف المتحركة «متحركات محدودة»، بمعنى أنها لابد أن تتناهى إلى ساكن حتى تحدث الوقفات أو الفواصل فى الوزن الشعرى[2]، ولكن من البدهى ـ أيضاً ـ أنَّ الوقفات إذا طالت أو كثرت توقف استرسال الوزن وتقطع امتداد الصوت فيه. وبالتالى يكون تقطع الوزن أو جعودته قرين زيادة السواكن. كلما زادت السواكن زاد التقطع، والعكس صحيح. كلما قلت السواكن قل التقطع وظهر الاسترسال، وتوالت المتحركات فى حركة سبطة لدنة، يبرزها التوزيع الحاذق للسواكن المتباعدة والقليلة فى آن.

---

(١) المنهاج / ٢٢٦ . وراجع مثالاً عملياً، ص / ٢٣٩ ـ ٢٤٠ .

(٢) الفارابى : الموسيقى الكبير / ١٠٨٥.

ولذلك يؤكد حازم أن عدد السواكن ـ فى الوزن ـ ينبغى أن لا يتجاوز نسبة بعينها بالقياس إلى كل عدد الأحرف ـ ساكنة ومتحركة ـ فى البحر. أى يجب أن تكون السواكن دائماً «حائمة حول ثلث مجموع المتحركات والسواكن إما بزيادة قليلة أو نقص، ولأن تكون أقل من الثلث أشد ملاءمة من أن تكون فوقه»[1]. أما إذا تآلفت السواكن والمتحركات تآلفاً متوازياً، يتراوح بين السّباطة والجعودة، كان الوزن معتدلاً فتتلاقى فيه «ثلاثة سواكن من جزئين أو ساكنان فى جزء»[2]، وذلك وفق قاعدة مؤداها أن الكثير السواكن «إذا حذف بعض سواكنه ولم يبلغ ذلك الحذف الإجحاف به اعتدل»[3]. والإشارة إلى الحذف ـ عندما تكثر السواكن ـ تذكر المرء بما انتهى إليه الفارابى، فى بحثه تشابه أجزاء الإيقاع الموسيقى بأجزاء الوزن الشعرى، خاصة حيث يقول: «وقد يعرض فى الأقاويل الموزونة أن تكثر سواكنها، فينقص بعضها، فيقوم ذلك مقام الحث فى الإيقاعات، أو تحريك النقرات الساكنة متى كثرت، أو الإدراج، فإن السواكن إذا كثرت ثقل مسموع القول وزال بعض بهائه فإذا حذف ذلك عن بعض أجزائه كان ذلك شبه راحة للنفس عما ثقل عليها مسموعه، فلذلك يستحسن الزحاف فى بعض أجزاء الأقاويل الموزونة»[4].

ومن الطريف أن نلاحظ أن فكرة حازم عن عدد السواكن فى الوزن فكرة صحيحة، لو تأملنا الأمر من زاوية التحليل الكمى للتفاعيل العروضية نفسها. ويسهل ـ من هذه الزاوية ـ أن نلاحظ أن نسبة السواكن إلى مجموع الحروف المتحركة والساكنة، فى أى تفعيلة، تحوم ـ عادة ـ حول الثلث، قد تزيد قليلاً أو تنقص قليلاً، لكن لا تتجاوز الثلث بشكل لافت. التفاعيل الخماسية (فعولن ـ فاعلن) يظل عدد السواكن فيها إلى العدد الكلى للحروف فيها بنسبة ٢ : ٥ والتفاعيل السباعية، وعددها ست، أربع منها (فاعلاتن ـ مستفعلن ـ مفاعيلن ـ مفعولات) يظل عدد السواكن فيها إلى العدد الكلى بنسبة ٣ : ٧، واثنتان منها (متفاعلن ـ مفاعلتن) يظل عدد السواكن فيها إلى مجموع الحروف بنسبة ٢ : ٧. وإذا تجاوزنا التفاعيل

(١) المنهاج / ٢٦٧ .
(٢) المرجع نفسه / ٢٦٠ .
(٣) المرجع نفسه / ٢٦٧ .
(٤) الموسيقى الكبير / ١٠٨٩ ـ ١٠٩٠ . وقارن بجوامع علم الموسيقى / ٩٠ـ ٩١ـ ١٢٤ .

المفردة إلى تشكيلاتها المتعددة فى البحور أو الأوزان لم نجد النسبة تختلف عما يؤكده حازم. و«الكامل» أوضح البحور فى هذه النسب، ولذلك يصفه حازم بصفة «حسن الاطراد»[1]. وهى صفة لا تبعدنا كثيرا عن صفة السّباطة. وكان يمكن للوافر أن يصل إلى مستوى الكامل، لأن نسبة المتحرك والساكن فى تفاعيله مساوية للكامل فى الصورة المجردة للبحر، لكن حذف سبب من نهايتى شطر وإسكان ما قبله أخل بالنسبة، ورفع عدد السواكن فى الصورة الفعلية المحققة للبحر، إذا قورنت بالصورة الفعلية المتحققة للكامل. ومن هنا كان «مجال الشاعر فى الكامل أفسح منه فى غيره»[2]. ومن المؤكد ـ من وجهة نظر حازم ـ أن التزام حذف الساكن من (فاعلن) فى جزأى العروض والضرب فى وزن «البسيط»، قلل من نسبة السواكن ورفع من عدد المتحركات، وبذلك تميز البسيط، واستحق أن يصفه حازم بقوله «تجد للبسيط سباطة وطلاوة»[3]. وتتضح هذه الميزة ـ فى البسيط ـ لو قورن بالسريع والرجز، حيث تزيد فيهما نسبة السواكن فتظهر «الكزازة» فيهما [4]، والكزازة ـ كما قلت آنفاً ـ صفة لا تبعدنا كثيراً عن الجعودة. أما المتقارب ـ والنسبة فيه لا تجاوز ٢ : ٥ فى المجموع ـ فإنه يتميز بحسن اطراده، وذلك ـ أيضاً ـ لقلة السواكن فيه. وقس على ذلك ما لم أذكره من البحور، من زاوية الجعودة أو السباطة أو الاعتدال على نحو ما يقررها حازم. ومن المهم أن نلاحظ أن الإشارة إلى سباطة «البسيط» المقترنة بالتزام حذف الساكن من (فاعلن) فى العروض والضرب لابد أن تذكرنا بما قاله الفارابى عن استحسان حذف السواكن فى بعض أجزاء الأقاويل الموزونة.

وكما يأخذ الوزن أكثر من صفة تبعاً للتدفق (السباطة) أو التقطع (الجعودة) أو الاعتدال بينهما، يمكن أن يأخذ صفات أخرى تبعاً لكيفية التوقف فى نهاية الأجزاء أو التفاعيل. وبذلك تتسم الأوزان بالقوة أو الشدة لو كان الوقوف «فى نهاية أجزائها أو تفاعيلها على وتد أو سببين، وذلك مثل الكامل والبسيط (فى الكامل نتوقف فى نهاية تفاعيله على وتد. والبسيط إما أن نتوقف فى نهايته على وتد تنتهى به

---

(١) المنهاج / ٢٦٩ .

(٢) المرجع نفسه / ٢٦٨ .

(٣) المرجع نفسه / ٢٦٩ .

(٤) المرجع نفسه / ٢٦٨ .

مستفعلن، أو على سببين ـ ثقيل وخفيف ـ هى فعلن التى تلزم فى العروض والضرب) وتتسم الأوزان باللين أو الضعف لو كان الوقوف فى نهاية التفاعيل على سبب واحد، ويكون طرفاه قابلين للتغيير»[1]، وذلك مثل الرمل والمديد (فى الرمل والمديد الوقوف فى أغلب التفاعيل على سبب خفيف قابل للتغيير بالنقصان فى الغالب، بدليل تحول فاعلاتن إلى فاعلان أو فاعل أو فعلن فى المديد، أو فاعلات فى الرمل) ويمكن للقوة أن تتآلف مع الضعف فيتشكل وزن معتدل، مثل الخفيف. ولنلاحظ أن القوة أو الشدة والضعف أو اللين من المصطلحات الموسيقية أصلاً، وتحديدها مرتبط بتحديد الأبعاد فى اللحن[2]، ولكل منها تأثيره النفسى[3].

والإشارة إلى التغيير باعتباره عارضاً يطرأ على السبب فى حالة اللين تفضى إلى الحديث عن الزحافات والعلل من حيث هى عمليات حذف أو إضافة تلحق الشكل المنتظم لتعاقب الأسباب والأوتاد داخل أجزاء البيت أو تفاعيله. ورغم أن حازماً لا يتحدث حديثاً مباشراً عن الأساس النظرى للزحاف والعلة من حيث صلتهما بالتناسب، فإننا يمكن أن نستنتج من كلامه ـ وفى دائرة سياق كتابه ككل ـ أن الزحاف والعلة هما إحدى الوسائل التى تقضى على رتابة الشكل المنتظم لتعاقب الحركات والسواكن. إن تناسب الوزن يقوم على الاطراد والتنوع. والاطّراد يشير إلى التوالى الكمى أو التكرار الآلى للأجزاء المتجاوبة أو المتساوية، عبر مسافات زمنية لا يختل انتظامها ولا مقياسها. أما التنوع فهو محاولة كسر رتابة هذا التوالى والتكرار، فالوزن المركب ـ وإن تميز ـ ينتهى إلى الإطراد الكمى المنتظم نفسه، ولذلك يلزم تخفيف رتابته بنوع من «التغيير». المهم أن لا يصل التغيير إلى الحد الذى يربك الاطراد الكمى، بل يصل ـ فحسب ـ إلى الحد الذى يحافظ على هذا الاطراد ويلونه، موفقاً بذلك بين الحاجة إلى الاطراد والحاجة إلى التنوع على السواء. ولنلاحظ أن حازماً يقول إن النفس «تسأم التمادى على الشئ البسيط الذى لا تنوع فيه»، كما يقول ـ فى الوقت نفسه ـ إن النفس «وإن كانت... تحب النقلة من الشئ المتنوع إلى غيره من المتنوعات لكنها تحتمل من التمادى عليه ما لا تحتمل

(١) المنهاج / ٢٦٠ .

(٢) الموسيقى الكبير / ١٥٧ وما بعدها .

(٣) المرجع السابق / ١١٧٩ ـ١١٨٠ ، وقارن بجوامع علم الموسيقى/ ٤٩ ، وكمال أدب الغناء / ٧٣ـ١٢٦ .

من التمادى على ما لا تنوع له أصلاً»[1]. وتلك عبارات لو طبقناها على الزحاف والعلة قلنا إن كليهما عملية تغيير بسيط يلون الاطراد الصوتى للوزن، فيقضى على ما يمكن أن يقع فيه من رتابة، ويحفظ للاطراد خاصيته المنتظمة فى الوقت نفسه. وبذلك يمكن أن تكون للزحاف وظيفة جمالية، خاصة عندما يقلل من الأحرف الساكنة فى الأوزان الجعدة فينحو بها إلى السباطة واللدونة، وذلك أمر يجعل التنوع الذى يحدثه الزحاف مرتبطاً بغاية جمالية تتصل بتدفق الوزن وطوله وتنوعه فى الوقت نفسه، فضلاً عما ينطوى عليه التدفق والتنوع من خصائص تتميز بها تشكيلات الوزن الواحد.

و«التغيير» ـ باعتباره مصطلحاً دالاً على الزحاف والعلة ـ مصطلح يستعيره حازم من علم الموسيقى أساساً. ويشير المصطلح ـ فى علم الموسيقى ـ إلى نقصان الزمان أو زيادته، على نحو لا يختلف كثيراً عن المعنى الذى يقصده حازم. وذلك واضح فى قول ابن سينا «ومن التغييرات التى تلحق الإيقاع: أن ينقص زمان أو يزاد زمان، مثلاً يكون الوزن على (مستفعلن) فيرد إلى (مفاعلن) فينقص زمان السين، فربما وافق الطبع على وجه يوهم مخالسة وخفة، وربما لم يوافق حيث لا يحسن استعمال المخالسة، ويكون الوزن معداً للرزانة»[2]. والإشارة إلى ما يمكن أن يرتبط به التغيير من خصائص بعينها، تعنى إمكان توظيف «التغيير» جمالياً، للقضاء على الرتابة، ولتلوين الوزن تلويناً يميز تشكيلاً عن غيره من التشكيلات فى الوزن الواحد. ولذلك يؤكد ابن سينا أن الحذف ـ إذا لم يخل بأبعاد الزمن ـ يلون الإيقاع، فينقلنا من « الغنج» مثلاً، فى إيقاع كثير الحركات الخفيفة، إلى رشاقة وقرب فى الطبع، يتميز بها آخر داخل الإيقاع نفسه.

وعلى هذا الأساس يتقبل حازم مبدأ الزحاف والعلة فى الوزن ولا يقنع بما قيل من أن «الخليل كان يستحسن الزحاف إذا قل، أو أن الزحاف مثل الحول واللثغ فى الجارية يشتهى القليل منه، فإذا أكثر هجن وسمج»[3]، وإنما يحاول حازم أن يوضح

---

(١) **المنهاج** / ٢٤٥ .

(٢) ابن سينا: **جوامع علم الموسيقى** / ٩٤ .

(٣) ابن سلام : **طبقات فحول الشعراء** ١ / ٦٨ ـ ٦٩ ، وقارن بقدامة : **نقد الشعر** / ١٠٧ ، ١٠٨ . والآمدى: **الموازنة** ١ / ٢٠٧ .

التغييرات التى تلحق الأوزان فى حالتى النقص والزيادة تفصيلاً، وأن يحدد قيمة هذه التغييرات على أساس نقدى، يفيد فيه من علم الموسيقى إفادة واضحة. ولقد أشرت إلى جانب من هذه الإفادة فيما انتهى إليه حازم عن ارتباط طلاوة وزن « البسيط» وسباطته بحذف الساكن من (فاعلن) فى جزئى العروض والضرب. ويمكن أن أشير - الآن - إلى جانب يرتبط بعملية التعويض اللازمة بعد الحذف، حتى يتحقق الحفاظ على الموازاة فى أزمان النطق. وفى هذا الجانب يقول حازم ، وهو بصدد الحديث عن الحركات والسكنات: « ماحذف من بعضها على بعض الوجوه التى بيناها أمكن أن يتوفر على ما بنى منه وأن يتلاقى لتتمكن الحركات والسكنات المكتنفة له قدر ما فات من زمان النطق به . فيعدل المقداران بذلك فيكونان متوازيين»[1]. وذلك قول ينصب على عملية التعويض الملازمة للحذف، ويذكر المرء بابن سينا الذى يقول: «إذا كانت نقرات متتالية - وخصوصاً خفاف الأزمنة - فحذف بعض تلك النقرات وحفظ زمانها فوفى، لم يختل الإيقاع، وحسن ذلك، إذا لم يكثر جداً»[2]. والإشارة إلى «خفاف الأزمنة» - عند ابن سينا - تلقى ضوءاً كاشفاً على استحسان حازم للحذف فى السواكن أكثر من المتحركات، فترتبط هذا الاستحسان بخفة السواكن وقصرها وكونها من «خفاف الأزمنة» ؛ ولولا ذلك لما قال حازم عن الحذف: «وإنما ساغ ذلك فى السواكن حيث كانت أقصر الحروف زماناً»[3] .

ومن المنطقى - والأمر كذلك - أن يبيح حازم «التغيير» فى الشعر، بشرط أن لا يختل الاطراد الوزنى للبحر، وأن تحدث عملية تعويض للحذف أو الزيادة فى القراءة، وأهم من ذلك أن يساعد الزحاف على اتصاف الوزن بصفات جمالية. ومادام الوزن - فيما يرى - هو أن تكون الأجزاء متعاقبة فى أزمنة متساوية لاتفاقها فى عدد الحركات والسواكن، فينبغى أن تعوض الزيادة والحذف، بإشباع الحركات وما

(١) المنهاج / ٢٦٣ .

(٢) جوامع علم الموسيقى / ٨٩ .

(٣) المنهاج / ٢٦٤ ، وقارن بابن سنان: سر الفصاحة / ٢٧٩ .

ينتسب إليها من الحروف القابلة للمد، والإطالة في ما يكشف مواضع المحذوفات ويتصل بها، ليكون ذلك ساداً مسد المحذوف وجارياً مجرى البدل منه؛ فيعتدل الوزن، ويبقى الانتظام في الزمن مع التلوين في الوقت نفسه. أما ما يخل بهذا الشرط فينبغي أن يتجنب في الزحاف والعلة، لأنه يخل بتناسب الوزن. وبذلك لا يقبل حازم أي شكل من أشكال الزحاف والعلة يؤثر تأثيراً جوهرياً على تناسب الوزن . والمعول في ذلك ـ عنده ـ على الذوق والقياس والسماع على السواء . يقول: « وجملة ما يجب أن يعتمد في اعتبار مجاري النظم، من جهة ما يزاحف أو يعل من أسبابه وأوتاده، أن يجعل قانون الاعتبار الصحيح في ما يجب أن يؤثر من ذلك أن توجد الأوزان جارية من جميع ذلك على ما يحسن في السمع ويلائم الفطرة السليمة الذوق، ويوجد مع ذلك كثيراً مطرداً في أشعار فصحاء العرب، فيكون حينئذ موافقاً لمجاري كلام العرب الصحيحة مع كونه وفقاً للنفوس والأسماع» [1]. وإذ نقول إن الإحالة إلى أشعار « فصحاء العرب» مسألة هروب، ولكن حازماً يطمئننا إلى أن الإحالة على الجيد فقط . والجيد يحدده الإحساس بالتناسب وما يقترن به من وعي باستيفاء شروط البلاغة والفصاحة، بغض النظر عن الزمان أو المكان أو الشخص.

(١) المنهاج/ ٢٦٤، وقارن بابن سنان: سر الفصاحة / ٢٧٩.

٥ الــوزن والمعنـــى

يتـميـز كل وزن من أوزان الشعر عن غيره ـ إذن ـ بحسب أعداد المتحركات والسواكن، وبحسب نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، وبحسب وضع بعضـها من بعض وترتيبها، وبحسب ما يكون عليه نظا. التفعيلات كلها من قوة أو ضعف أو خـفـة أو ثقل[1]. هذا التمييز يجعل لكل وزن ـ من حيث هو تركيب صوتي يتفرد بكيفية تناسبه ـ ميزة في السمع، وصفة أو صفات ن جهة ما يوجد له من رصانة في السمع أو طيش، ومن جهة ما يوجد له من سباطة وسهولة، أو يوجد له من جعودة وتوعر، ومن جهة ما يكون باهياً أو حقيراً . ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأوزان وجد أنماطها ـ فيما يقول حازم ـ مختلفة [2]. ولما كـانت أغراض الشـعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة ، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقـصد به البـهاء والتفـخيم، وما يقصد به الصـغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس. ومادامت صفات الأوزان المستقلة تشاكل في تعددها أغراض الشعر، فمن الطبيعي أن يعبر عن كل غرض منها بالوزن

---

١) المنهاج/ ٢٦٦.

(٢) المرجع نفسه / ٢٦٨.

الذى يشاكله، أو يحاكى كل غرض منها بما هو أقدر على تخييله من الأوزان؛ فبمثل هذه المحاكاة تلتقى الصفات الذاتية للأوزان مع الأغراض المقصودة من الشعر فتدعمها وتؤكدها.

هذه الفرضية عن صلة الوزن بالانفعال ومشاكلته للغرض لا تبعد بنا كثيراً عن مجال الموسيقى، بل الأقرب إلى الدقة أن نقول إنها تردنا إلى ما قاله الفلاسفة، عن قدرة الألحان المجردة على إثارة انفعالات بعينها عند المستمع. إن كيفيات تآلف اللحن تعتمد ـ فيما يقال ـ على طريقة الانتقال بالنغم من الحدة إلى الثقل، أو من بعد إلى آخر بينهما نسبة. وبمثل هذا الانتقال يمكن للموسيقى، على المستوى التعبيرى، أن تحاكى الحالات المتعددة للنفس وتخيل الانفعالات المتعددة التى يمكن أن تتخلق داخل النفس الإنسانية. وقدرة الموسيقى على المحاكاة قرينة القدرة على التأثير. ومادام لكل انفعال أنغام تدل عليه وتحاكيه، فإن التوسل بهذه الأنغام يخيل للسامع الانفعال المرتبط بها ويثيره فى نفسه، وبالتالى يعدل أو يغير فى الحالة النفسية لهذا السامع. هذه الفكرة قائمة عند الفلاسفة جميعاً؛ طرحها الكندى فى القرن الثالث، وبلورها الفارابى فى القرن الرابع، وعبر عنها ابن سينا بقوله: «إن الانتقال إلى النغم الحاد يحاكى شمائل الحرد، وإلى النغم الثقيلة يحاكى شمائل الزكانة والحلم والاعتذار. والانتقالات التى تبنى على هبوط متدارك بالصعود الراجع، تعطى النفس هيئة شريفة نبوية حكمية مع شجن وتجل، وضدها يعطى هيئة لذيذة تميل إلى الخفة مع شجى أثيث»[١].

والصلة بين علاقة الموسيقى والانفعالات وعلاقة الأوزان بالمعانى والأغراض صلة يعمقها التشابه بين الألحان والأوزان، من حيث اعتمادها على أساس واحد، هو كيفية تناسب الأصوات فى تعاقبها الزمنى. وانطلاقاً من هذا الأساس التفت الكندى إلى تشابه الوزن الشعرى مع اللحن الموسيقى، من حيث تأثيرهما فى السلوك، فقال: إن أوزان الأقوال العددية ـ وهى الشعر ـ لها إيقاعات مشاكلة لإيقاعات الألحان؛ بمعنى أن الإيقاعات الثقيلة الممتدة فى الزمن ـ لحناً أو شعراً ـ تشاكل الشجن

(١) جوامع علم الموسيقى/ ٧٥.

والحزن، والخفيفة المتقاربة تشاكل الطرب وشدة الحركة [1] . ولنذكر أن تقسيم حازم للأوزان من حيث القوة أو اللين أو الاعتدال تقسيم لايبعدنا كثيراً عن مفهوم الفارابى للألحان القوية التى تثير انفعالات القوة فى النفس، والألحان اللينة التى تنحو بالنفس إلى حال من الضعف، والألحان المعتدلة المقترنة بالانفعالات تتراوح ما بين القوة واللين [2].

هذا التشابه فى التقسيم، فضلاً عن اتفاق الأساس النظرى فى علاقة كل من النغم والوزن بالمعنى أو الانفعال، يجعلنى أفترض أن حازماً قام بالمحاولة نفسها التى قام بها الفلاسفة، بعد أن أدركوا صلة الموسيقى بالانفعالات، فحللوا قدرة الأنغام المجردة على محاكاة الانفعالات وإثارتها على السواء. ولكن محاولة حازم انصبت على الوزن الشعرى، من حيث هو نغم نابع من التلفظ بحروف متعاقبة، تنطوى على كيفيات من التناسب لا تفترق عما هو موجود فى الموسيقى. ومادامت الموسيقى، باعتبارها أصواتاً، تشاكل بكيفيات تناسبها حالات النفس، فمن المنطقى أن تشاكل الأوزان حالات النفس المتعددة هى الأخرى، فكلتاهما ـ الموسيقى والأوزان ـ تقوم على التأليف بين الأصوات ومحاكاة الحالات المتعددة للنفس فى آن. وعلى هذا الأساس يمكن لحازم أن يقول: «فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاء وقوة، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سباطة وسهولة، وللمديد رقة وليناً مع رشاقة، وللرمل ليناً وسهولة، ولما فى المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر»[3].

ومعنى ذلك أن كل وزن من الأوزان له خصائص تميزه عن غيره، وتجعله قادراً على محاكاة انفعالات بعينها، وبالتالى إثارتها فيمن يتأثر بكيفية التناسب الصوتى للوزن. والتخييل ـ كما قلنا ـ عملية تتحقق فى المعانى، كما تتحقق بالانتظام

(١) رسالة الكندى فى خبر صناعة التأليف/ ١١١ ـ ١١٣.

(٢) الموسيقى الكبير/ ١١٧٩ ـ ١١٨٠ ، وقارن بجوامع علم الموسيقى/ ٤٩ ، وكمال أدب الغناء/ ٧٣، ١٢٦.

(٣) المنهاج/ ٢٦٩.

الصوتى للألفاظ، أى أنه يتحقق بالمفهوم والمسموع على السواء. والصلة بين الاثنين هى ما يمكن أن نسميه بالمعنى الذى يتشكل من خلال المفهومات، ويبحث لنفسه ـ بعد تشكله ـ عن أوزان تتجانس مع محتواه بحكم خصائصها المستقلة. وبمثل ذلك تلتقى الخصائص المستقلة للأوزان بالأغراض، التقاء الأنغام والانفعالات فى الموسيقى.

ويزيد من قناعة حازم بما وصل إليه من تطبيق مفاهيم التناسب الموسيقى على الأوزان الشعرية ما قاله الفلاسفة، نقلاً عن أرسطو، عن صلة الوزن الشعرى بالانفعالات. لقد أبرز أرسطو ـ فى كتابه «فن الشعر» ـ هذه الصلة عندما أكد ارتباط الأوزان بحالات وأغراض لا تفارقها؛ فأشار ـ فى الفصل الأول من كتابه ـ إلى صلة الشعر بالموسيقى وعلاقة المحاكاة بالقول والمحاكاة باللحن، وأشار ـ فى الفصل الرابع ـ إلى الارتباط الوثيق بين أنواع من الشعر وأوزان بأعيانها، وفصل ـ فى الفصل الرابع والعشرين ـ هذا الارتباط، عندما تحدث عن الخصائص المميزة للوزن «البطولى» و«الإيامبى» و«التروخى» وقدرة كل منها على إثارة انفعالات دون غيرها، وبالتالى مناسبته لأغراض دون غيرها. وكان أرسطو، فى ذلك كله، متوافقاً مع احترام التقاليد اليونانية التى كانت توحد بين الشعر والموسيقى، ولاتفصل بين الشاعر والموسيقار[1].

وقد فهم فلاسفة الإسلام الجذر النظرى للقضية، فقال ابن سينا: «واليونان كانت لهم أغراض محددة يقولون فيها الشعر، وكانوا يخصون كل غرض بوزن على حدة، وكانوا يسمون كل وزن باسم على حدة»[2]. وتابعه ابن رشد بقوله: «ومن التخيلات والمعانى ما يناسب الأوزان الطويلة، ومنها ما يناسب القصيرة»[3]. إلا أن ابن رشد شكك فى إمكان تطبيق النظرية اليونانية على الشعر العربى وعقب على أقوال أرسطو بقوله: «وأمثلة هذه مما يعسر وجودها فى أشعار العرب، أو تكون غير موجودة فيها، إذ أعاريضهم قليلة القدرة»[4].

(١) Butcher, Aristotle's Theory of Poetry ... p. 148.

(٢) ابن سينا : **فن الشعر**/ ١٦٥.

(٣) ابن رشد : **فن الشعر**/ ٢٣٢.

(٤) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

ولكن حازماً ـ فيما يبدو ـ لم يلتفت إلى تعقيب ابن رشد بقدر ما التفت إلى إشارته عن تناسب بعض التخييلات والمعانى مع أوزان مثل الأوزان الطويلة وتناسب غيرها مع الأوزان القصيرة، وبالتالى سهل عليه افتراض تناسب بين الأوزان الطويل والبسيط مع أغراض بعينها، وافتراض تناسب بين أوزان قصيرة مثل الهزج ـ مثلاً ـ مع معان بعينها، أى أن حازماً تقبل الفكرة الأرسطية تقبلاً كاملاً وحاول تطبيقها على الشعر العربى على أساس من قول ابن سينا: «وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرض وزناً يليق به ولا تتعداه فيه إلى غيره»[1]. ولقد ساعد حازماً فى محاولته هذه إدراكه قوانين التناسب فى الموسيقى، ووعيه بالصلة الوثيقة بينها وبين أوزان الشعر على مستوى التشكيل والتأثير. وبذلك ارتبط الوزن بالمعنى عند حازم فى علاقة احتواء تقوم على التناسب، فأصبح لكل وزن من الأوزان مجال يختص به وغرض لايفارقه. وانتهى حازم إلى أن المديد والرمل ـ مثلاً ـ أليق الأوزان بالرثاء وأنسب لإظهار الشجو والاكتئاب ومحاكاة الأحوال الشاجية لما فيهما من اللين. أما الطويل والبسيط فيصلحان لمقاصد الجد كالفخر ونحوه. وما يقال عن هذه الأوزان يقال عن غيرها، مادامت القاعدة واحدة، والفرضية مطردة.

(١) ابن سينا : **فن الشعر**/ ٢٦٦.

٦ القافية

ومن البدهى أن لايخرج مفهوم القافية عن هذا السياق، فترتبط القافية بالمعنى الذى يحاكيه الوزن بالصوت، خاصة أن القافية مركز ثقل مهم فى البيت، فهى حوافر الشعر ومواقفه، إن صحت استقام الوزن وحسنت مواقفه ونهاياته. والقافية هى «ما بين أقرب متحرك يليه ساكن إلى منقطع القافية وبين منتهى مسموعات البيت المقفى»[١]. فأما ما يجب فى القافية من جهة عناية النفس بما يقع فيها فإنه يجب ألا يقع فى القافية إلا ما يكون له موقع من النفس بحسب الغرض من ناحية، وبحسب تناسب الوزن من ناحية أخرى. وارتباط القافية بالوزن يجعلها بمثابة خاتمة الجملة الموسيقية، ولذلك يستحسن فيها أن تكون «مستقلة منفصلة عما بعدها»[٢]. وسواء بنى الشاعر أول البيت على القافية أو العكس، فمن المهم أن يكون للقافية دورها فى تأكيد المعنى باعتبارها النهاية البارزة للوزن فى البيت، وبالتالى« يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه أو معنى منفر للنفس عما قصدت إمالتها إليه أو مميل

(١) المنهاج/ ٢٧٥.

(٢) المرجع نفسه/ ٢٦٧.

لها إلى ما قصدت أن تنفرها عنه»[١]. وبمثل هذا تتناسب القافية مع الوزن ليحاكى كلاهما الغرض الذى يقصد إليه الشاعر أحسن محاكاة ويتم التناسب بين المعنى والمبنى.

ويؤمن حازم، فى هذا المجال، بما آمن به الفارابى وابن سينا من قبل، بأن الشعر العربى يتميز بالقافية عن غيره من أشعار الأمم الأخرى، ولذلك يعرف حازم الشعر بأنه كلام مخيل موزون «مختص فيه لسان العرب بزيادة التقفية»[٢]. ويصف القافية بأنها «فضيلة مختصة بلسان العرب»، ويؤكد وصفه بما يقوله الفارابى من أن «الألسن العجمية متى وجد فيها شعر مقفى فإنما يرومون أن يحتذوا فيه حذو العرب. وليس ذلك موجوداً فى أشعارهم القديمة»[٣]. وليس من الضرورى أن نتفق مع حازم حول هذا الفهم الذى يخص الشعر العربى بالقافية دون غيره، فالقافية فى حقيقة الأمر لايخلو منها شعر عربى أو غير عربى، كل ما فى الأمر أن نظامها يتغير بتغير العصور واختلاف الأمم، وتغير النظام لا ينفى الأساس الثابت للقافية، بل يؤكد وجودها بأشكال متباينة فحسب.

والأهم من الاتفاق أو الاختلاف مع حازم أن نلاحظ ما ينطوى عليه تعليله لانفراد الشعر العربى بالقافية من تسليم بقيمة جمالية مرتبطة بموسيقى الشعر. إن الإشارة إلى ما يرتبط بحسن اطراد القافية من تأثير متصل بالتعجب والاستلذاذ للقسمة البديعة والوضع المتناسب العجيب، يلفتنا ـ مرة أخرى ـ إلى أثر التكرار المتميز للوزن. وأهم من ذلك أنه يلفتنا إلى محاولة حازم تبرير القافية فى الشعر العربى تبريراً نقدياً يستحق التأمل. ويقوم هذا التبرير على أساسين، يرتبط أولهما بحرص العرب على التمييز بين فروق المعانى. وكان يمكن للعرب ـ فيما يقول حازم ـ أن تجعل لفروق المعانى علامات غير اختلاف مجارى الأواخر كما فعل غيرها من الأمم «لكنها اختصرت وجعلت مجارى الأواخر، التى احتاجت إليها لتنويع مجارى القوافى

---

(١) المنهاج/ ٢٨٥.

(٢) المرجع نفسه /٨٩.

(٣) المرجع نفسه/ ١٢٣ وقارن، بجوامع علم الشعر/ ١٧١ .

والأسجاع وتحسين نهايات الكلمة بالجملة، فروقاً بين المعانى، فاجتمع لها فى إجراء الأواخر على ما أجرتها فائدتان»[1]. أما الأساس الثانى فمرتبط باللذة التى يحدثها التكرار المنتظم للمقاطع. ولو أجرى شعراء العرب ـ فيما يقول حازم أيضاً ـ أواخر الكلم فى الشعر كيفما اتفق، لما أنتج ذلك أى أثر من آثار اللذة، لأن اللذة مرتبطة دوماً بنظام متناسب. ولذلك كان «لجرى الأمور على نظام منضبط محكم موقع عجيب من النفس بحفظ المتكلم لنظام كلامه ومقابلته بضروب هيآته ضروب هيآت المعانى اللائقة بها، ولو كان الأمر فى ذلك على غير نظام لما كان للنفوس فى ذلك تعجيب، ولكانت الفصاحة مرقاة غير معجزة أحداً»[2]. ولاشك أن مثل هذا التبرير يردنا إلى الجانب الأساسى فى الوزن والموسيقى، من حيث ارتباط هذا الجانب بقيمة جمالية متميزة، لا تفارق التكرار والتنوع، داخل نظام متناسب ينطوى على لذة، وتتجاوب فيه الخصائص المستقلة للوزن والقافية مع المعنى المستقل.

(١) المنهاج/ ١٢٣.

(٢) المرجع نفسه/ ١٢٤.

٧ محاولة للتقييم

إن التصور الذى قدمه حازم القرطاجنى عن الوزن هو أنضج تصور نقدى يمكن أن نجده فى التراث. ولعل الأقرب إلى الدقة أن نقول إن ما يطرحه حازم ـ هنا ـ هو المحاولة المنهجية الوحيدة فى التراث، لإقامة تصور نقدى للوزن الشعرى، لا يفارق الإطار النظرى العام لمفاهيم الشعر. ولقد وصل حازم إلى هذا المستوى بفضل حرصه على مفارقة المفاهيم اللغوية الجزئية عند العروضيين، والإفادة من الأصول النظرية الفنية التى طرحها الفلاسفة فى كتبهم المختلفة، وبذلك وصل حازم إلى ما لم يصل إليه العروضيون أنفسهم. ورغم تسليمه بالمقولات الأساسية للعروض الخليلى، فإنه استطاع أن يبرر المقولات العروضية تبريراً جمالياً منحها قيمة لم تكن لها عند علماء العروض.

إن التصور الذى يطرحه حازم للوزن الشعرى تصور ناضج فى بنائه وأصالته. ولايعكر على قيمة هذا التصور إلا المقولة الأساسية التى ينطوى عليها، وتتمثل فى انفصال الوزن عن المعنى، وإن تناسب كلاهما فى علاقة احتواء تقوم على المشاكلة. من المؤكد أن الشاعر لا يفكر فى الوزن بالطريقة نفسها التى يفكر بها حازم، لأن حركة الوزن حركة آنية لا تنفصل عن حركة المعنى أو تعقبها . إن الشاعر يفكر فى

مستويات التجربة وأبعادها تفكيرا آنياً لا انفصام بين عناصره، وحركة خياله داخل التجربة حركة موحدة، قد نفصل بينها نظرياً، ولكنها لا تنفصل فى الواقع بأى حال. الوزن فى ذاته صورة مجردة لا قيمة لها منفصلة عن المعنى، والتناسب الذى يمكن أن يتميز به الوزن لا يمكن أن يفهم بعيداً عن التجربة. ذلك لأن لغة الشعر ليست كأنغام الموسيقى، مجرد عناصر صوتية مجردة، بل هى عناصر لغوية لا يفارق فيها الصوت المعنى بأى حال.

ولا شك أن بنية الدلالة التى تشكل الشعر، أو يشكلها الشعر ،على السواء، تفرض على الوزن نفسه نظاماً متميزاً ، فى علاقات التركيب والدلالة، مما يباعد بين الإيقاع الشعرى والإيقاع الموسيقى، قد يلتقى كلا الإيقاعين حول أساس أو أكثر، ولكنهما يختلفان فى درجة التجريد ونظام الدلالة. ولابد من التسليم بذلك، مادمنا نفترض أن للغة سياقاً تاريخياً، يميزها ـ بوصفها بنية من الدلالات ـ عن الموسيقى، باعتبارها ـ هى الأخرى ـ بنية من الأصوات المجردة فى ذاتها.

صحيح أن العلاقات بين الأصوات تمنح الموسيقى مغزاها، على نحو قد يشبه ـ فحسب ـ ما يحدث فى الشعر. ولكن علينا أن نلاحظ أن العناصر المندرجة فى علاقات تظل مختلفة، وبنية العلاقات نفسها تظل مختلفة أيضاً، لأن للكلمة المفردة دلالات عرفية تتميز عن دلالة النغمة المفردة، والعلاقات بين الكلمات علاقات بين عناصر ذوات تاريخ اجتماعى وشعورى، هو جزء من نظام للقيم أكثر شمولاً وتأثيراً فى حياة الجماعة. ونحن لا نفكر ـ بأى حال ـ فى الكلمة باعتبارها أصواتاً مفارقة لدلالة، وإلا فقدت الكلمة خاصيتها النوعية باعتبارها «كلمة»، بل نشعر أن صوت الكلمة ـ لو أردنا التجريد ـ محض بعد من أبعاد دلالتها، وأن أصوات الكلمات المنتظمة فى نسق غير مفارقة لنسق المعنى، فإذا تغير أحد النسقين تغير الآخر بداهة.

وإذا كانت بنية التراكيب النحوية والدلالية فى الشعر ترتبط بالتجربة وتتشكل فى علاقات تتشكل معها التجربة نفسها، فإن البنية الإيقاعية للقصيدة هى جزء لا

ينفصل عن البنية اللغوية التى لا تنقسم مستوياتها أو أبعادها، أى أن الوزن ليس مجرد قالب تصب فيه التجربة، أو وعاء يحتوى الغرض، وإنما هو بعد من أبعاد الحركة الآنية لفعل التعبير الشعرى ذاته، فى محاولته خلق معنى لا ينفصل فيه المسموع عن المفهوم. وإذا انفصل الوزن عن التجربة وتحول إلى مجرد قالب أو وعاء، كنا إزاء قصيدة رديئة بلا قيمة، ولا معول ـ هنا ـ على ما يقال عن مشاكلة الوزن ـ القالب ـ للغرض فى الصفات. وإذا كان الوزن الشعرى ينبع من تآلف الكلمات فى علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية، فإن الشعر ـ فى هذه الحالة ـ يستمد إيقاعه من مادة صياغته ذاتها، أى من اللغة، أثناء تشكلها الآنى فى علاقات، لا تعاقب بين أبعادها، أو تجاور، أو احتواء.

الإيقاع الشعرى ـ إذن ـ يستمد فاعليته من علاقات اللغة التى لا ينفصل فيها معنى عن مبنى، وبالتالى فليس هناك خصائص سابقة للوزن، بل يكتسب كل وزن خصائصه داخل التجربة؛ بحيث يمكن أن نجد قصائد متعددة من الوزن نفسه. ولكن تفرض كل قصيدة على الوزن خصائص ليست له فى غيرها من القصائد، وذلك بسبب العلاقات المتميزة التى تشكل القصيدة ذاتها. ومن الأصوب ـ والأمر كذلك ـ أن نفترض أن النظام الإيقاعى للقصيدة متميز عن الوزن المجرد، وأن نفترض ـ بالمثل ـ أن الوزن المجرد لكل بحر محض تصور ذهنى، شبيه بمفهوم «الجوهر» عند الفلاسفة، لا نواجهه فى القصيدة، بل نواجه «عرضاً» أو أكثر من «أعراضه» فحسب.. إنه شئ غير موجود بالفعل وإن كان موجوداً بالقوة، على الأقل فى أذهان من يتمسكون بفكرة النموذج الثابت للوزن. قد نقول إن هذه القصيدة أو تلك من بحر الطويل أو من بحر البسيط أو غيرهما، ولكننا نضطر إلى افتراض مجموعة من الزحافات والعلل كى نجبر القصائد على أن تحشر فى قالب البحر، وكى يبسط عليها الجوهر المجرد للبحر صورته الثابتة أو نموذجه الثابت، مع أن هذه الصورة لا توجد فى كل قصيدة على حدة، بل توجد فى الذهن فحسب، لأنها محض تصور قبلى مفارق للواقع المتعين لكل قصيدة على حدة.

وما دام الإيقاع حركة أشمل تعكس النظام الدلالى للقصيدة فى تنوع علاقاتها وتعقدها، فمن البدهى أن يختلف نظام الإيقاع فى قصيدة عن غيرها، بل يختلف نظام الوزن ذاته، خاصة لو تأملنا ـ من زاوية إيقاع المعنى ـ كل قصيدة على حدة. وبمثل هذا الفهم لا نفترض أى خصوصية تميز الطويل والبسيط باعتبارهما جوهرين مجردين، وما يفترض فى هذين الوزنين أو البحرين من رصانة أو جد ينتفى مع الاختيار العملى للقصيدة نفسها، فضلاً عن أنه فرض لا يرقى إلى مرتبة الصحة إلا بالإحصاء الكمى والكيفى للشعر العربى كله. وحتى لو وصل الفرض إلى مرتبة قريبة من الصحة بالنسبة إلى عصر محدد أو شاعر بعينه، وهذا ما لم يحدث، فليس هناك ما يحتم صحته أو صوابه بالنسبة إلى شاعر آخر أو عصر آخر.

قد يقال إن اختلاف أوزان البحور معناه أن أغراضاً مختلفة دعت إلى ذلك[1]. ولكن أى «غرض» ذلك الذى دفع امرأ القيس ـ مثلاً ـ إلى النظم فى بحر الطويل، لو أخذنا أى قصيدة من قصائده فى هذا البحر؟! إن قصائده تقدم أبعاداً متعددة لتجارب مركبة، يتخذ فيها الوزن الواحد ـ داخل كل قصيدة ـ أبعاداً متميزة، تتجاوب مع أبعاد التجربة ومنحنياتها المتباينة، وفى ذلك ما يبرر اطراد الزحاف والعلة فى شعره على نحو لافت. وعلى مستوى «الأغراض» يتجاور الجدل مع الهزل، تجاور قوله:

فقالت سباك الله إنك فاضحى ألست ترى السمار والناس أحوالى

مع قــــوله :

فلو أن ما أسعى لأدنى معيشة كفانى، ولم أطلب، قليل من المال

ولكنما أسعى لمجد مؤثل وقد يدرك المجد المؤثل أمثالى

---

(١) راجع، لدعم هذا الفرض الموجود عند حازم، عبد الله الطيب: المرشد١ / ٧٢ وما بعدها.

داخل قصيدة واحدة. ولو كان الوزن بذاته مناسباً لغرض بعينه حقاً، لنوع امرؤ القيس أوزانه داخل القصيدة الواحدة، كى يحقق المشاكلة مع «تعدد الأغراض». إن الوزن الواحد يشكل أساساً عاماً ـ ومجردا ـ يصلح معه الوزن لتجارب متعددة، ولكنه يتشكل داخل كل تجربة تشكيلاً منفرداً يميز الوزن نفسه فى قصيدة عن غيرها، ويميز إيقاع مقطع من مقاطع القصيدة عن بقية المقاطع فى آن. ولذلك تميزت بداية معلقة امرئ القيس عن نهايتها، واختلف إيقاع وصف الفرس عن إيقاع وصف الليل، لو عدنا إلى المعلقة وتأملناها وزناً، كما تميزت معلقة عنترة عن معلقة لبيد وكلتاهما من الوزن نفسه، وهو الكامل.

ولقد افترض حازم أن وزن «السريع» فيه كزازة، ومع ذلك فهناك قصائد تناقض هذه الصفة، منها ـ مثلاً ـ قصيدة عوف بن ملحم الشيبانى المشهورة التى يقول فيها:

إن الثـمـانيـن وبلغـتـهـا　　　قد أحوجت سمعى إلى ترجمان

وقصيدة وضّاح اليمن المشهورة أيضاً :

قـالـت ألا لا تـلجن دارنا　　　إن أبانا رجـل غـائـر

فـقـلـت فـإنى طالب غـرة　　　منه وسـيـفـى صارم باتر

وهى حوارية تتميز بتدفقها المتصل فى حوار متصاعد، يعكر كثيراً على فكرة الكزازة المستقلة بذاتها، بعيداً عن علاقات القصائد المتميزة.

ولعل هذا ـ كله ـ يجعلنا نعيد النظر فى خاصيتى «السباطة» و«الجعودة»، ونعيد النظر فى فكرة التعويض المصاحبة للزحاف. ومن المؤكد أن سباطة الوزن لا تبعث على الارتياح فى كل آن، وكذلك الجعودة؛ لأن الأمر ـ فى النهاية ـ مردود إلى طبيعة الإيحاء الصوتى الذى تفرضه التجربة، وقد يكون للتقبض بعده الجمالى النابع من تقبض المعنى وكزازته، وقد تنافر السباطة (أو السبوطة) فى الوزن التموجات

البطيئة للمعنى، فضلاً عن أن فكرة التعويض المصاحبة للزحاف تجرنا إلى أسر القالب؛ وتتناقض مع مفهوم التنويع، بل إنها تعكر على الضرورة الداخلية التى تفرض الزحاف والعلة، وتنقل الزحاف والعلة من المستوى المصاحب لتعرج منحنيات التجربة إلى مستوى زخرفى منفصل عن حركة التجربة والمعنى على السواء . وليس الزحاف أو العلة خروجاً على إطار قبلى محدد، بل هما جانب من تشكيل إطار متميز. ولو أنعمنا النظر فيهما ــ كماً وكيفاً ــ لبحثنا للظاهرة عن تسمية أخرى تلغى فكرة الشذوذ المتضمنة فى تسمية العلة والزحاف .

ويؤكد ذلك كله أننا لا نفكر ــ أبداً ــ فى القيم الصوتية منفصلة عن المعنى، بل نفكر فى المعنى من خلال مستويات متعددة، تتجاوب معاً تجاوباً لا يسمح بالتمييز بينها، ولا يسمح بالتفكير فيها منفصلة عن غيرها. وهناك فرق بين التجريد الذى يتوسل به الناقد ليفصل نظرياً فحسب بين العناصر فى دراسته للشعر، وبين التسليم باستقلال العناصر ذاتها. التجريد ــ هنا ــ قرين تحايل الذهن لإدراك جوانب الظاهرة المعقدة، وهو وسيلة للوصول إلى حالة من الإدراك الشامل، لا ينفى ــ بأى حال ــ العلاقة العضوية بين كل عناصر الظاهرة، والأقرب إلى الدقة أن نقول إنه محاولة لإدراك البنية من خلال عناصرها، أما التسليم بانفصال العناصر فهو قرين إدراك ناقص يشوه العناصر ذاتها، ويفقدها صلاتها العضوية، ويحولها إلى محض خصائص مستقلة تقبل التصنيف الشكلى فى أدراج منفصلة.

والقضية ــ فى حقيقة الأمر ــ ليست قضية الوزن منفصلاً عن المعنى، بل الوزن باعتباره طرفاً فى علاقات متعددة، ولا يمكن فهمه مستقلاً عنها داخل سياق أى قصيدة . ولقد توقفت هذه الوقفة لمناقشة التصور الذى يطرحه حازم، لخطورة هذا التصور وأهميته وتفرده فى التراث النقدى. ويمكن المضى طويلاً فى هذا النقاش، خاصة أن هناك كتابات عربية حديثة [1] تفتح آفاقاً جديدة للقضية. ولكن الأهم من المضى طويلاً ــ فى هذا الكتاب على الأقل ــ أن نلاحظ القيمة التاريخية التى ينطوى

---

(١) أهم هذه الكتابات محاولة: شكرى عياد: **موسيقى الشعر العربى** ، كمال أبوديب: **البنية الإيقاعية** . والعملان ــ معاً ــ يقدمان أساساً أصيلاً لطرح القضية كلها على مستويات متعددة ومتكاملة.

عليها تصور حازم، لو قورن بتصورات السابقين عليه أو اللاحقيين له . وأهم من القيمة التاريخية ما فى تصوره من عناصر لا يمكن التقليل من شأنها، بل لعلها تصلح أساساً يسند تصوراتنا المعاصرة، بعد أن نمضى فى النقاش حتى نهايته، ونطرح المقولة الأساسية عن الفصل بين الوزن والمعنى . ومن المهم ـ عند هذا المستوى ـ أن نؤكد تقبل حازم للجديد فى عصره، على مستوى الوزن أو غيره، وأن نؤكد إلحاحه على التناسب، باعتباره أساساً لكل نظم جيد، بل لكل شكل من أشكال الوحدة فى الشعر . وعلينا ـ وبعد ذلك ـ أن نبدأ فى تحليل هذا التناسب فى ضوء معطيات علم اللغة المعاصر، وما تحقق من إنجاز على مستوى الدرس البنيوى للشعر .

الفصل الخامس

التناســب والوحــدة



١ أبعاد التناسب

إن الطريقة التى تقدم بها المحاكاة موضوعها إلى المتلقى تشير إلى خاصية مهمة من خصائص الشعر، هى «التناسب»، والتناسب قرين الوحدة، فهو حالة من التناغم بين العناصر، تضم المؤتلف والمتباين وتوقع التشابه بين ما يبدو مختلفاً للوهلة الأولى. وهذا هو السبب فى إلحاح حازم على التناسب فى تصوره للوزن والإيقاع. وأهم من ذلك إلحاحه على التناسب فى فهم المحاكاة؛ بحيث يقترن حسن المحاكاة فى ذهنه بجودة التأليف من ناحية، وبالنسب والاقترانات بين المعانى من ناحية أخرى. واقتران حسن المحاكاة بالمحاسن التأليفية أمر طبيعى عند حازم، لأنه «كلما وردت أنواع الشئ وضروبه مترتبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب، كان ذلك أدعى لتعجب النفس وإيلاعها بالاستماع من الشئ، ووقع منه الموقع الذى ترتاح إليه»[1]. ومن هذه الزاوية، يلفتنا حازم إلى قدرة الشاعر «على المناسبة بين المتباعدين»[2]. وكما يقرن هذه القدرة بعلة الجودة فى الشعر، من حيث التناسب بين عناصر القصيدة، خاصة عندما لايسلك بالتخييل فيها مسلك السذاجة فى الكلام «ولكن يتقاذف بالكلام...

(١) حازم: منهاج البلغاء / ٢٤٥.

(٢) المرجع نفسه / ٣١.

إلى جهات من الوضع الذى تتشافع فيه التركيبات المستحسنة والترتيبات والنسب الواقعة بين المعانى، فإن ذلك مما يشد أزر المحاكاة ويعضدها، ولهذا تجد المحاكاة ـ أبداً ـ يتضح حسنها فى الأوصاف الحسنة التناسق والمتشاكلة الاقتران»[1].

والتناسب مبدأ أساسى فى الفن، يلتقى حوله الشعر مع الموسيقى، كما يلتقى الشعر مع الرسم والنحت وغيرهما. ولاجدال فى التقاء الشعر والنثر حول هذا المبدأ أيضا [2]، ولكن تناسب الشعر متميز عن تناسب النثر. هناك التناسب اللفظى الذى يصل الشعر بالموسيقى، وهناك التناسب بين المعانى وهو ما يصل الشعر بالرسم، وأخيراً هناك التناسب بين هذين الجانبين، أو ما يسميه حازم باتفاق «جهتى المسموعات والمفهومات»[3]؛ فالقصيدة الجيدة تجرى من الأسماع ـ فى تناسب معطياتها ـ «مجرى الوشى فى البرود والتفصيل فى العقود من الأبصار»[4].

والتناسب قرين اللذة، لأن اللذة هى إدراك المتلائم والأثر الناجم عن وقع المتجانس فى النفس، ولذلك يلتذ الناس بمحاكاة الرسم «فى كيفيته ووضعه ومايجرى مجراه»[5]، كما يلتذون بالمحاكاة فى الموسيقى «للتأليف فيها». والأمر نفسه فى الشعر، لأن توافق العناصر فى اللوحة واللحن قرين تجانس العناصر فى القصيدة، مادامت المسموعات تجرى من السمع مجرى المتلونات من البصر.

وعبارة «المسموعات التى تجرى من السمع مجرى المتلونات من البصر» عبارة أقدم من حازم؛ لها فى التراث النقدى ـ قبل حازم ـ سياقان لايبعدان عن التناسب. السياق الأول مرتبط بسر التآلف الخفى الذى يجعلنا نفضل لوحة على أخرى، قد لا تفضلها فى الحسن وأوصاف الكمال الظاهرة. والسياق الثانى مرتبط بالتآلف الذى

---

(١) المنهاج ٩٠ ـ ٩١.

(٢) المرجع نفسه / ٣٨٨ ـ ٣٨٩.

(٣) المرجع نفسه / ٢٨٦.

(٤) المرجع نفسه/ ٩٣.

(٥) المرجع نفسه/ ١١٧.

يحسن فى الرسم إذا قام بين ألوان متباعدة فى درجاتها. وما ينطبق على الرسم ينطبق على الشعر، لأن كلاً منهما يقوم على المبدأ نفسه فى التشكيل، وبالتالى يهدف الرسام والشاعر إلى خلق أقصى قدر ممكن من التناسب بين معطيات مادته، الأول عن طريق تناسب ألوانه فى اللوحة، والثانى عن طريق تناسب كلماته ومعانيه فى القصيدة. ومن هنا، ذهب على بن عبد العزيز الجرجانى ـ فى القرن الرابع ـ إلى أن «الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار»[1]، وكان يقصد أن القصيدة قد تتميز عن غيرها بتآلف خفى لا يدركه السامع ولا يستطيع له تبريراً، تماماً كما تتميز لوحة عن أخرى غيرها، رغم اتفاقهما فى شرائط الحسن وأوصاف الكمال الظاهرة. وذهب ابن سنان الخفاجى ـ فى القرن الخامس ـ إلى إقرار المبدأ نفسه، ولكن من زاوية أخرى، عندما قال: «إن الحروف التى هى أصوات تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر»[2]، وكان يقصد بذلك الكشف عن اتفاق طبيعة التناسب فى كل من الشعر والرسم. ومادامت الألوان المتباينة ـ فى تقديره ـ أفضل من الألوان المتقاربة، لأن الضد يظهر حسنه الضد، فلابد أن تكون اللوحة التى تجمع بين ألوان متباعدة، يقع بينها تجانس، أحسن منظراً من الأخرى التى تتشكل من ألوان متقاربة. وكذلك الحروف فى كلمات الشعر بخاصة، تخضع للمبدأ نفسه، كلما تباعدت مخارجها كانت أحلى فى السمع من الحروف التى تتقارب مخارجها، فحال الحروف شبيهة بحال الألوان سواء بسواء.

ويجمع حازم السياقين معاً، مؤكدا المبدأ الأساسى الذى يحتويهما. وبالتالى يقارن بين تناسب الألوان فى اللوحة وتناسب الكلمات فى الشعر، ويرى أن المعول فى حالة اللوحة والقصيدة ليس على مجرد صحة تخطيط الألوان فى الأولى أو الصحة اللغوية فى الثانية، بل المعول ـ عنده ـ على كيفية التناسب أصلاً. يقول: «واعلم أن منزلة حسن اللفظ المحاكى به وإحكام تأليفه من القول المحاكى به ومن المحاكاة بمنزلة

---

(١) الجرجانى: **الوساطة** / ٤١٢.

(٢) ابن سنان: **سر الفصاحة**/ ٥٤.

عتاقة الأصباغ وحسن تأليف بعضها إلى بعض وتناسب أوضاعها من الصور التى يمثلها الصانع. وكما أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستلذة لمراعاتها، وإن كان تخطيطها صحيحاً، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة، فإنا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليه، [و] يشغل النفس تأذى السمع عن التأثر لمقتضى المحاكاة والتخييل. فلذلك كانت الحاجة فى هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وإحكام التأليف أكيدة جداً»[1]. وواضح من النص أن هناك فرقاً بين «صحة المحاكاة» وجمالها. الصحة مجرد شرط أولى قد تكتمل معه التجربة جمالياً أو لا تكتمل، ،فالمهم هو التناسب وكيفية محاكاة الأجزاء وإيقاع التآلف بينها. ومن ثم يتحدث حازم عن المحاكاة غير المتناسبة التى تنطوى على فساد الترتيب، باعتبارها مجرد صور جزئية، يخيل فيها كل جزء على حدة، دون أن ينتظم مع غيره فى صورة كلية. ومادام مجموع أجزاء المحاكاة ـ فيما يقول ـ ليس له نظام المجموع «فيجب لهذا أن تعتبر المحاكاة تفاريق»[2]. والإشارة إلى «تفاريق» المحاكاة، باعتبارها صفة مناقضة للصورة الكلية، تلفتنا إلى الدور الذى يلعبه التناسب فى تشكيل القصيدة باعتباره مبدأ لوحدة تتآلف عناصرها فى نسق شامل.

التناسب، من حيث الجوهر، مبدأ أساسى فى كل أنواع الفن وأشكاله. ولكن له فى كل نوع أو شكل مظهراً متميزاً ينبع من طبيعة الأداة التى يتشكل منها هذا النوع. تناسب اللوحة يظهر فى تناغم الألوان المتباينة، وتناسب اللحن ينطوى على تناغم بين أصوات، أما فى الشعر فالتناسب بين كلمات. وكلمات الشعر ليست مجرد أصوات بل هى مجموعة من الدلالات. ومن الصعب الفصل بين الكلمة وسياقها كما يصعب ـ أيضاً ـ فصل سياقها عن معنى من المعانى تتآلف دلالته أو لا تتآلف مع غيره من المعانى. قد تحمل لنا اللوحة لوناً من الدلالة، كما يثير فينا اللحن

(١) المنهاج/ ١٢٩.

(٢) المرجع نفسه/ ١٢٩.

إيحاءات مرتبطة بمجموعة من الاستجابات، ولكن دلالة اللوحة وإيحاءات اللحن مرتبطة بأداة ذات نظام متميز عن نظام الأداة في الشعر.

الأداة في الشعر محورها كلمات هي وسيلة للتواصل الإنساني ومحصلة مباشرة للخبرة البشرية، ولها ـ فضلاً عن ذلك ـ كيفية متميزة في البناء، يتوافق فيها «المسموع» و«المفهوم» توافقاً متميزاً، يمكنها من أن تضم قدرة الموسيقى على الإيحاء الصوتي، القائم على استغلال أبعاد الزمن، وقدرة الرسم على الإيحاء المكاني. ولذلك يمكن لدلالات الشعر أن توحي إلينا بأبعاد الزمان، وأن تنقل إلينا إيحاءات سمعية لا تنفصل عن الإيحاءات المكانية. لنقل إن دلالات الأداة في الشعر تتناسب معاً لتصنع وحدات يسميها حازم «فصول القصيدة». لكن هذه الفصول تعود ـ في النهاية ـ لتتناسب معاً مشكلة بناء أكثر تعقيداً، يتكون من تناسب مستويات ثلاثة، مستوى لفظي نابع من تآلف المعطيات اللفظية للكلمات، ومستوى معنوي نابع من تآلف المعطيات الدلالية للمعاني الجزئية. وعندما يتجاوب هذان المستويان معاً يشكلان الشكل النهائي، أو المستوى الثالث، لتناسب القصيدة ووحدتها المركبة.

٢ تناسب الألفاظ

يلفتنا المستوى الأول إلى التناسب الذى يوقع بين المواد اللفظية للكلمات. ففى هذا المستوى يلح حازم على قدرة الشاعر على التهدى إلى العبارات الحسنة من الجهات التى يستخدم بها حسن الكلام: «وتلك الهيئات هى اختيار المواد اللفظية أولاً من جهة ماتحسن فى ملافظ حروفها وانتظامها وصيغها ومقاديرها.. واختيارها أيضاً من جهة ما يحسن منها بالنظر إلى الاستعمال»[1]. والقدرة على التهدى إلى العبارات الحسنة تشير إلى التلاؤم. «والتلاؤم يقع فى الكلام على أنحاء: منها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها، منتظمة فى حروف مختارة متباعدة المخارج، مترتبة الترتيب الذى يقع فيه خفة وتشاكل ما. ومنها ألا تتفاوت الكلم المؤتلفة فى مقدار الاستعمال، فتكون الواحدة فى نهاية الابتذال والأخرى فى نهاية الحوشية وقلة الاستعمال. ومنها أن تتناسب بعض صفاتها مثل أن تكون إحداهما مشتقة من الأخرى، مع تغاير المعنيين من جهة أو جهات، أو تتماثل أوزان الكلم أو تتوازن

(١) المنهاج/ ٢٢٢.

مقاطعها. ومنها أن تكون كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلم، أليق بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها»[1].

قد نقول إن «التلاؤم» في لغة الشعر يمكن أن يتجاوز ذلك كله أو يتعداه إلى غيره، مادام الأمر راجعاً إلى فاعلية السياق. ولا يختلف حازم معنا تماماً حول هذه النقطة، بل هو أقرب إلى الموافقة عليها هوناً. إنه يرى أن كل صفات التلاؤم التى حاول حصرها قد لا تتوافر فى الكلمات، أو قد لا يتوفر أكثرها، ومع ذلك يقع التلاؤم. لكن حازماً ـ وإن اعترف بعدم قدرته على تعليل هذه الظاهرة ـ لايكتفى بتسجيلها، بل يلمح إلى وعيه الغامض بأسبابها، فيقول: «وقد تعدم هذه الصفات أو أكثرها من الكلم وتكون ـ مع ذلك ـ متلائمة التأليف لا يدرى من أين وقع فيها التلاؤم ولا كيف وقع، وليس ذلك إلا لنسبة وتشاكل يعرض فى التأليف لايعبر عن حقيقته ولا يعلم ما كنهه، إنما ذلك مثل ما يقع بين بعض الألحان وبعض، وبعض الأصباغ وبعض، من النسبة والتشاكل لايدرى من أين وقع ذلك»[2].

والإشارة إلى «نسبة وتشاكل تعرض فى التأليف» إشارة تلفتنا إلى فاعلية السياق، من حيث هى مبدأ شامل، يتجاوز اختيار المواد المفردة إلى القدرة على إضفاء خصائص جمالية، لايمكن أن توجد فى مادة من المواد المفردة على حدة. ويتجاوز حازم خصائص الكلمة فى ذاتها ليلفتنا إلى خصائصها داخل السياق، وبالتالى يلفتنا إلى «النظم» و«الأسلوب» على السواء. و«النظم» ـ عند حازم ـ هو الهيئة التى تحصل عن التأليفات المعنوية، وكلاهما متصل بالآخر. بل الأقرب إلى الدقة أن نقول إن تناسب كليهما يصنع ما يسميه حازم بحسن المأخذ؛ حيث «يتجلى الاستمرار والاطراد والإئتلاج فى الكلام من مدخل لطيف وهيئة متميزة، فيوجد الكلام ـ بذلك ـ طلاوة وحسن موقع من النفس، ولك أن تعتبر حسن المأخذ فى المعانى والعبارات عنها بقول أبى تمام:

يابعد غاية دمع العين إن بعدوا

---

(١) المنهاج/ ٢٢٢.

(٢) المرجع نفسه/ ٢٢٣.

فلو أخلى المعنى من التعجب واقتصر على إيجاب بعد غاية الدمع لبعدهم، لم يكن له من حسن الموقع ما له فى هذه التى أورده فيها. وكذلك أيضاً لو عبر عن معنى التعجب بغير هذه العبارة فقال: ما أبعد غاية دمع العين إن بعدوا، لم يكن له من حسن الموقع ماله فى هذه العبارة التى أورده فيها، باقتران التعجب بالمعنى فى صورة النداء، حسن منزع فى الكلام ولطف مأخذ فيه»[1].

ومن هنا نستطيع أن نقول إن حازماً يستند إلى أصول سابقة، تبدأ من ابن سلام الجمحى فى القرن الثالث، وتمتد عبر الآمدى وعلى بن عبد العزيز فى القرن الرابع، وتصل إلى ذروتها عند عبد القاهر فى القرن الخامس. هذه الأصول حاول مؤسسوها أن يلتمسوا جمال النظم الشعرى، فردوه ـ فى جانبٍ منه ـ إلى لون من الحدس «بلا صفة ينتهى إليها، ولاعلم يوقف عليه» كما يقول ابن سلام[2]، كما ردوه إلى «باطن تحصله الضمائر» كما يقول على بن عبد العزيز[3]. وقبل على بن عبد العزيز تمسك الآمدى بعبارة إسحق الموصلى: «إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة»[4]. وهناك جانب آخر يقابل هذا الاتجاه، يتجاوز أصحابه منطقة اللاتعليل، محاولين العثور على خصائص عقلية تبرر جمال النظم وتعلله التعليل المنطقى. ويتواصل هذا الاتجاه من الجاحظ المعتزلى، ويمتد ليشمل ابن طباطبا وقدامة المتأثرين بالفلسفة، حتى يصل إلى ذروته عند عبد القاهر الأشعرى الذى وضع نظرية النظم بأصولها المعروفة.

ويحاول حازم أن يفيد من كلا الاتجاهين، فيشير ـ بقدر ما يستطيع ـ إلى خصائص عقلية للتلاؤم، ويسلم ـ فى الوقت نفسه ـ بخصائص يمكن الشعور بها دون القدرة على تحليلها أو تعليلها. وبذلك يقول إن هناك جمالاً للغة الشعر، يستطيع الناقد أن يعلل بعض مظاهره، ويتوقف إزاء البعض الآخر عند مجرد الوعى الغامض

(١) المنهاج / ٣٧١.

(٢) المرجع نفسه/ ١٣٧.

(٣) الجرجانى: الوساطة/٤١٢..

(٤) الآمدى: الموازنة ١/ ٤١٤.

الذى لايصل إلى منطقة التعليل. وقد يرد من حسن مأخذ الكلام ـ فيما يقول ـ «ما لا يقدر أن يعبر عن الوجه الذى من أجله حسن ولا يعرف كنهه، غير أنه يعرف أنه مأخذ حسن فى العبارة، من حيث إنك إذا حاولت تغيير العبارة عن وضعها، والإثلاج[1] إليها من غير المهيع الذى منه أثلج واضعها، وجدت حسن الكلام زائلاً بزوال ذلك الوضع، والدخول إليه من غير ذلك المدخل. وأعتبر ذلك بقول أبى سعيد المخزومى:

ذنبى إلى الخيل كرّى فى جوانبها إذا مشى الليث فيها مشى مختتل

فإنك لو غيرت صيغة هذا البيت وأزلتها عن موضعها، فقلت مثلاً: «وكم أذنبت إلى الخيل بكرى فى جوانبها، أو غيرته غير هذا التغيير لم تجد له من حسن الموقع من النفس، ماله فى صيغته الذى وضعه عليه المخزومى»[2].

وأنا أستخدم عبارة «الوعى الغامض» لأميِّز بين حازم وابن سلام والآمدى وعلى بن عبد العزيز على السواء. هؤلاء يتوقفون عند مجرد الباطن الذى لا تؤديه الصفة. أما حازم فيشير إلى السياق، وإن كان يسلم بعدم القدرة على التعليل الكامل لبعض جوانب فاعليته. ولذلك لايكتفى حازم بالعبارات الغامضة، بل يحاول أن يكون دقيقاً محدداً، كما يحاول ـ دائما ـ أن يردنا إلى مبدأ التناسب، محاولاً تبرير جمال الجانب اللفظى من الشعر على أساس منه. ومن ثم يلفتنا إلى «العذوبة» و«الطلاوة» و«الجزالة» فى لغة الشعر، محاولاً أن يحدد كل واحد منها تحديداً دقيقاً. أما «العذوبة» فهى صفة تقترن «بحسن المواد والصيغ والائتلاف والاستعمال المتوسط»، وأما «الطلاوة» فهى صفة أخرى «تكون بائتلاف الكلم، مع حروف صقيلة، وتشاكل

(١) الإثلاج: بمعنى السير أو التطرق إلى الشئ والتهدى إليه، وهو استخدام مجازى من (ثلج)، يقال أثلج الرجل أى سار فى الثلج. راجع المادة فى اللسان.

(٢)المنهاج/ ٣٧٢.

يقع فى التأليف، ربما خفى سببه وقصرت العبارة عنه» أما الجزالة فتكون «بشدة التطالب بين كلمة وما يجاورها وبتقارب أنماط الكلم فى الاستعمال»[1].

إن كل صفة من هذه الصفات تؤكد أهمية اللغة بالنسبة إلى الشاعر، كما تؤكد معضلة الشاعر مع التعامل مع كلماتها حتى يكتمل المعنى بين يديه. وليس البحث عن الكلمة الملائمة ميسوراً للشاعر فى كل الأحوال. إن مثل هذا البحث أقرب إلى السعى المضنى الذى ينقب فيه الشاعر عن الكلمة الملائمة، بين ركام التراكيب الجاهزة، وأكوام الألفاظ المتقاربة فى الظاهر، حتى يصل إلى كلمة بعينها يشعر أنها تحقق له ما يريد بالضبط. وعناد الكلمة وتأبيها ومراوغتها وتمردها أمر يعرفه كل من مارس الكتابة الأدبية. وحازم يعى هذا الأمر ويلخصه بقوله: «ولا يزال ذو المعرفة بتصاريف الكلام والدربة بتأليف النظام يضع اللفظة موضع اللفظة ويبدل صيغة مكان صيغة، حتى يتأتى له مراده، وينال من كمال المعنى بغيته»[2].

وليس الأمر، فى هذا التحديد، أمر كلمات مفردة فحسب. إن «العذوبة» و«الجزالة» و«الطلاوة» لاتفارق «تشاكل التأليف» الذى تطرد به الكلمات «أحسن اطراد». وتشاكل التأليف مصطلح آخر لا يلفتنا إلى الألفاظ فى ذاتها، بقدر ما يلفتنا إليها ضمن سياق له حركته التى تحتوى المعنى والمبنى على السواء. ومن هنا، كان حازم حريصاً على أن يؤكد أن «النظم» ليس إلا «الأسلوب»، وأن الخلاف بينهما خلاف بين وجهى العملة فحسب، فنسبة الأسلوب إلى المعانى نسبة النظم إلى الألفاظ، كلتاهما يحصل عن كيفية فى الاستمرار. وإذا تعاملنا مع السياق باعتباره حركة على مستوى المعنى والمبنى، قلنا إن النظم هو صورة هذه الحركة «فى الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض، وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب»، وقلنا ـ فى الوقت نفسه ـ إن الأسلوب هو صورة الحركة نفسها «فى أوصاف جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من

---

(١) المنهاج/ ٢٢٥.

(٢) المرجع نفسه/١٧٨.

أوصاف جهة إلى جهة»[1]. وبمثل هذا الفهم لا يكون المبنى بعيداً عن المعنى، كما لايكون للألفاظ كيان مستقل مفارق، بل كيان متصل من حيث دلالته على معنى، في داخل حركة السياق التى علل حازم بعضها، واكتفى بوعيه الغامض بالبعض الآخر.

وعلى هذا الأساس يمكن أن نفهم «قوة طلب الكلمة لما يليها من الكلم» باعتبارها قوة يتصل فيها الجانب اللفظى بالجانب الدلالى، بحيث يشير كلا الجانبين إلى تناسب يحدث للكلمة داخل السياق على نحو «يقع بين المفهومات وبين المسموعات الدالة عليها». وبذلك نقترب من العلة التى تجعل أى عبارة من العبارات «لاتسد مسد عبارة فى حسن وقع وإن كان مفهومهما واحداً، لأن أحدهما أليق بالموضوع وأشدهما مناسبة لما وقع بين جنبتى الكلام المكتنفتين له»[2]. ولولا هذا الاتصال بين المعنى والمبنى، أو بين النظم والأسلوب، لما أمكن للشعر إحداث الأثر التخيلى المطلوب فى المتلقى. ولنقل مع حازم: «إنما الوضع المؤثر وضع الشئ الموضع اللائق به، وذلك يكون بالتوافق بين الألفاظ والمعانى والأغراض من جهة ما يكون بعضها فى موضعه من الكلام، متعلقاً ومقترناً بما يجانسه ويناسبه ويلائمه من ذلك. والوضع الذى لايؤثر يكون بالتباين بين الألفاظ والمعانى والأغراض من جهة ما يكون بعضها فى موضعه من الكلام، متعلقاً ومقترناً بما يناقضه ويدافعه وينافره»[3]. والحديث عن التوافق والتعلق والاقتران والمجانسة يلفتنا إلى الصلة الوثيقة التى تصل مابين المعنى والمبنى، والتى تجعل اطراد الأسلوب قرين اطراد النظم؛ بحيث يكفل كل منهما ـ معاً ـ «مخيلين للحال التى يريد الشاعر تخيلها من رقة أو غلظة أو غير ذلك. فإن النظام اللطيف المأخذ، الرقيق الحواشى، المستعمل فيه الألفاظ العرفية فى طريق

---

(١) المنهاج/ ٣٦٣.

(٢) المرجع نفسه/ ١٦. ومن المؤكد أن فكرة «المفهوم الواحد» تعكر على نقاء فاعلية السياق، ولكن حازماً ـ على الأقل ـ يلمح صلة الكلمة بغيرها، داخل ما أسماه عبد القاهر بالنظم، ويؤكد ضرورة التوافق بين الألفاظ والمعانى والأغراض. وإن لم يسلم تماماً بفاعلية السياق.

(٣) المرجع نفسه/ ١٥٣.

الغزل، يخيل رقة نفس القائل. ولو وقع ذلك مثلاً فى طريقة الفخر لم تخيل الغرض، بل تخيل ذلك الألفاظ الجزلة والعبارات الفخمة المتينة القوية. وكذلك لطف الأسلوب ورقته يخيلان لك أن قائله عاشق، وخشونة الأسلوب وجفاؤه لا يخيلان ذلك، نحو أسلوب الفرزدق فى النسيب»[1]. وإذا كان الأسلوب فى المعانى إزاء النظم فى الألفاظ، فمن المنطقى أن يخضع الأسلوب للمبدأ نفسه، وأعنى التناسب، وأن يلاحظ فى الأسلوب «من حسن الاطراد والتناسب والتلطف فى الانتقال من جهة لجهة... ما يلاحظ فى النظم من حسن الاطراد من بعض العبارات إلى بعض ومراعاة المناسبة ولطف النقل»[2].

---

(١) المنهاج/ ٣٦٤.

(٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

٣ تناسب المعانى

وبقدر ما يلفتنا تناسب النظم إلى قدرة الشاعر على تشكيل لغته، يلفتنا تناسب الأسلوب إلى قدرة الشاعر على اكتشاف العلاقات بين المدركات والعناصر. وليس هناك معنى ـ عند حازم ـ يمكن أن يوجد بذاته، منفصلاً انفصالاً مطلقاً عما سواه. إن كل معنى من المعانى ـ وإن اكتمل فى ذاته ـ له معنى أو معان تناسبه وتقاربه، كما يوجد له أيضاً معنى أو معان تضاده وتخالفه: «وكذلك يوجد لمضاده فى أكثر الأمر معنى أو معان تناسبه». ومثل هذا الفهم يلفتنا إلى إمكان تلاقى المعانى فى علاقات تقوم على التناسب. إن حسن موقع المعنى من النفس لا يعتمد على كماله فى نفسه فحسب. صحيح أن كمال المعنى فى نفسه «يكون باعتبار استيفاء أجزائه البسيطة أو استيفاء أجزائه المركبة؛ لأن المعانى منها ما ينحل إلى أجزاء مركبة، ومنها ما لاينحل إلا إلى أجزاء بسيطة»[1]. ولكن هذا الكمال يزداد قيمة عندما ينتظم فى سياق ينطوى على تناسب بين العناصر، وبالتالى يمكن تعديل مفهوم «كمال المعنى» وردّه إلى كيفيات متعددة يمكن اكتشافها «بالنظر إلى ما المعنى عليه فى نفسه،

---

(١) المنهاج/ ١٣١.

وبالنظر إلى ما يقترن به من الكلام وتكون له به علقة، وبالنظر إلى الغرض الذى يكون الكلام مقولاً فيه، وبالنظر إلى حال الشئ الذى تعلق به القول»[1]. والنظر إلى كل هذه الأبعاد يلفتنا إلى ضرورة تناسب المعانى، كما يلفتنا إلى التمييز بين «المعنى الضرورى»، و«غير الضرورى» فى السياق، وتأكيد أن المعنى الضرورى «هو ما لايتم الغرض إلا به» أو هو ما يختل السياق باختلال تناسبه مع غيره[2].

قد يعنى التناسب «تجاور الشيئين واصطحابهما واتفاق موقعيهما من النفس» كما يعنى اشتراك الشيئين فى كيفية مفارقة لهوى النفس، أى لايشترط فيها التجاور ولا الاتفاق فى الموقع من هوى النفس. يقول حازم إن «ما جعل فيه أحد المتناسبين على هذه الصفة مثالاً للآخر ومحاكياً له فهو تشبيه»[3]. ولكن الأمر لا يتوقف على هذين الشكلين فحسب؛ فالتناسب بين المعانى له أشكال كثيرة. إن المعانى تقترن معاً فى علاقات. والاقتران متنوع ومتعدد تعدد المناسبة (العلاقة) وتنوعها. هناك ما يسمى ـ مثلاً ـ «اقتران التماثل» و«اقتران المناسبة» و«اقتران المعنى بمضاده» حيث ترد المطابقة والمقابلة. وهناك اقتران الشئ بما يناسب مضاده، وهو «المخالفة»، وأخيراً هناك اقتران الشئ بما يشبهه ويستعار اسم أحدهما للآخر «فيكون هذا من تشافع الحقيقة والمجاز»[4]. ومعنى هذا كله أن تناسب المعانى لايمكن أن يقوم على علاقة المشابهة وحدها، فهناك علاقات كثيرة، ليس من الضرورى حصرها كاملة، أو حتى موافقة حازم على كيفية تسميتها التى تقربنا من المنطق بقدر ماتبعدنا عن الشعر. المهم هو تأكيد الأساس فى كيفية اقتران المعانى، ورد هذه الكيفية إلى خاصية تميز الشاعر، وتمكنه من معرفة وجوه انتساب المعانى، بعضها إلى بعض.

إن أهم ما يميز الشاعر عن غيره هو القدرة التخيلية التى تجعله قادراً على الجمع بين الأشياء المتباينة والعناصر المتباعدة، فى علاقات متناسبة تزيل التباين والتباعد

---

(١) المنهاج/١٣٠.

(٢) المرجع نفسه/ ١٣١.

(٣) المرجع نفسه/١٤.

(٤) المرجع نفسه/ ١٥.

وتخلق الانسجام والوحدة. ولقد قال الخليل بن أحمد: «الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاؤوا». وقرن الخليل هذه القدرة على تصريف الكلام باستخراج «ماكلت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه»[1]. ولذلك يرجع الجذر اللغوى لكلمتى «شعر»و«شاعر» إلى الفطنة والمعرفة، وكلتا الكلمتين تشير إلى إدراك العلاقات المتميزة بين المعانى. وإذا تركنا الجذر اللغوى لكلمة «شعر» و«شاعر» إلى «التخيل» باعتباره محركاً للعملية الشعرية، قلنا ـ مع حازم ـ إن أهم مايميز الشاعر البارع هو قدرته التخيلية التى تجعله يرى أبعد مما نرى، والتى تمكنه من اكتشاف التناسب بين الأشياء خاصة، وبالتالى صياغتها فى علاقات جديدة. يقول حازم: «لقوى النفوس تفاضل فى ملاحظة الجهة النبيهة فى نسبة معنى إلى معنى والتنبه إليها»[2]. وملاحظة الجهة النبيهة فى علاقات المعانى تلفتنا إلى قدرة الشاعر البارع على إيقاع التناسب بين العناصر. وإيقاع التناسب بين العناصر يجعلنا قادرين على رؤية الأشياء من منظور متميز، أكثر رحابة ودقة ـ ربما ـ مما ألفناه فى إدراكنا العادى؛ ذلك لأن «للنفوس فى تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وماجرى مجراها تحريكاً وإيلاعاً بالانفعال إلى مقتضى الكلام، لأن تناصر الحسن فى المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعاً من سنوح ذلك لها فى شئ واحد. وكذلك حال القبح. وماكان أملك للنفس وأمكن منها فهو أشد تحريكاً لها. وكذلك أيضاً مثول الحسن إزاء القبح أو القبيح إزاء الحسن مما يزيد غبطة بالواحد وتخلياً عن الآخر لتبين حال الضد بالمثول إزاء ضده»[3].

ويستوى فى إيقاع التناسب أن تكون العناصر متشابهة أو متضادة. المهم هو النسبة التى تقع بينها، والاقتران الذى تتشكل فى داخله المعطيات. ولذلك يقول

(١) المنهاج/١٤٣، ١٤٤.
(٢) المرجع نفسه/٤٤.
(٣) المرجع نفسه/٤٤ ـ ٤٥.

حازم: «المذهب المستحسن فى الكلام أن يفتن فى ضروب الإبداعات الموقعة فيه وأن يتوخى فى جميع ذلك تناسب الانتقالات وحسن الاقترانات»[1]. واضح من النص ارتباط الاقتران بالتناسب ارتباطاً لاينفصل فيه أحدهما عن الآخر، مما يؤكد أهمية العلاقات التى تتشكل منها معطيات القصيدة وعناصرها. وإذا كان الاقتران أو التناسب مهماً فى ذاته فالأكثر أهمية ـ بالقطع ـ أن يكشف هذا الاقتران عن جدة فى إدراك العناصر نفسها، لأنه «كلما كانت المتماثلات أو المتشابهات أو المتخالفات قليلاً وجودها، وأمكن استيعابها مع ذلك، أو استيعاب أشرفها وأشدها تقدماً فى الغرض الذى ذكرت من أجله، كانت النفوس فى ذلك أشد إعجابا وأكثر له تحركاً. فإن كانت الأمثال أو الأشباه عتيدة الوجود لم يحسن الاستيعاب، ووجب التخطى فيها من الأشرف إلى الأشرف، وكان جديراً ألا يناسب منها إلا بين ذوات الشهرة والمناسبة لغرض الكلام. ولاتجد النفس للمناسبة بين ماكثر وجوده ماتجده لما قل، من الهزة وحسن الموقع، لكونه لا تستغرب جلب العتيد استغرابها لجلب ماعزّ»[2].

ولا تفارق هذه الجدة فى إدراك العناصر حالتى المعنى والمبنى؛ ذلك لأن القدرة على إدراك التناسب واحدة، فتحققها فى «اقترانات المعانى» يعنى تحققها فى «اقترانات الألفاظ». ولذلك يلح حازم على ضرورة أن تتباعد اللغة الشعرية عن «التواطؤ» و«التشابه». ويقصد بذلك أن يكشف المبنى ـ وإن حافظ على قواعد اللغة الأساسية ـ عن جدة فى إدراك الكلمات، وبالتالى فى ترتيبها، ولذلك ينبغى «أن يؤخذ الكلام من كل مأخذ حتى يكون بعيداً عن التكرار فيكون أخف على النفس وأوقع منها بمحل القبول»[3].

والأمر ـ هنا ـ مرتبط ـ على نحو لافت ـ بجدة التراكيب من حيث كشفها عن إدراك جديد أو معنى جديد. وعند هذا المستوى يميز حازم بين ضرورة اتباع

(١) المنهاج/ ٦١.

(٢) المرجع نفسه/٤٦.

(٣) المرجع نفسه/ ١٦.

النحو وسذاجة اتباع التراكيب التقليدية، ويرى أن الصحة النحوية لازمة للشاعر لكن التراكيب التقليدية ليست أمراً لازماً، لأنها توقع الشاعر فى منطقة التواطؤ والتشابه، فتعكر على إدراكه الجديد وتعفى على نضارة معانيه. ولكن ألا يحتاج الإدراك الجديد، فى أحوال بعينها، إلى الخروج عن أطر النحو واللغة المتعارف عليها على السواء؟! وهل من حق الشاعر ـ فى مثل هذه الأحوال ـ أن يكسر رقبة النحو بعد أن يكسر رقبة البلاغة والتراكيب المتشابهة؟!

لقد قال الخليل بن أحمد إن الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنّى شاؤوا ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم. ولكن ما قاله الخليل لم يصبح مبدأ عاماً، بل على العكس، نظر النقاد إلى اللغة باعتبارها ذات مستوى واحد ثابت، وبالتالى جعلوا خروج الشاعر على هذا المستوى من قبيل الشذوذ الذى قد يهون ـ حيناً ـ فيلقى فى سلة «الضرورة الشعرية»، ولايهون ـ فى أحيان كثيرة ـ فيوصم بالخطأ. ولاشك أن تسمية «الضرورة» أو «الضرائر» تعرب عن النفور من الشذوذ، كما تعرب عن إيمان بوجود مستوى واحد فحسب للغة، لايتغير جذرياً فى عمليات الإبداع الأدبى. وفى هذا الإطار يسير حازم، فيتقبل مبدأ الضرورة على علاته ورغم مزالقه [1]. ورغم أنه يتقبل قول الخليل، فإنه لايمضى مع القول حتى نهايته الطبيعية التى تميز بين لغة الشعر وغيرها. وبذلك يتحدد الأمر على نحو لافت، فيقول حازم إن الألفاظ دوال على معنى، ومن حق الشاعر أن يصوغ أى معنى شاء، مادام المعنى الذى يصوغه قريباً إلى الفهم وغير قلق فى التصور، ولايهم ـ فى هذه الحالة ـ أن تكون العرب قد عرفت هذا المعنى واستعملته، بل الأكثر أهمية أن يصح المعنى فى التصور «لأن المعنى إذا تصور وكان صحيحاً ساغ أن يستعمل فى الكلام المصوغ على قوانين العرب، وإن لم يكن لذلك المعنى نظير فى كلامهم». أما الألفاظ ذاتها فيجب أن يلتزم فيها بقواعد اللغة فى مجارى أواخر الكلام وتصاريفها وإسناداتها، بحيث لاتخرج على ما وقعت

---

(١) المنهاج/ ١٨٠ ـ ١٨٤. وقارن بابن سنان: سر الفصاحة / ١٠٦ ومابعدها.

عليه فى كلام العرب، مما يعنى أن يوقع كل لفظ منها «على ما أوقعته العرب، وأن يكون متصلاً بماوصلته العرب»[1]. كأن الحرية التى يعطيها حازم للشاعر فى حركته مع المعنى، يعود فيسلبها منه فى حركته مع اللغة.

والمزلق الذى لايلتفت إليه حازم كامن فى تناقض طرفى الفهم، وفى فصل حركة الكلمات عن حركة المعنى. والأكثر منطقية أن يطرد القياس، فيواكب الخروج على ما تعارفت عليه العرب فى المعانى، الخروج على مبدأ العرف اللغوى الثابت، وبالتالى اطراح ما قيل من أن اللغة لايقاس عليها. ومما لاشك فيه أن اطراد الصحة اللغوية بمعناها الضيق لايصدر عنه إلا أسلوب مسطح لاجدة فيه. ولذلك يرتبط الخروج على هذا الاطراد، عند كبار الشعراء، بالحرص على الجدة المصاحبة لأصالة الإدراك. وليس الأمر أمر تشجيع على الجهل باللغة، وإنما الحرص على تحقيق المبدع لأصالته الخاصة، عن طريق معرفة أسرار اللغة من ناحية، وتطويعها لمنحنيات الإبداع، حتى لو اضطر إلى كسر رقبتها - كما يقال - من ناحية أخرى. أى أن الأمر أمر تبرير العمق الذى يتميز به كبار المبدعين، والذى يواكب - عندهم - الخروج على اللغة، لا لمجرد الضرورة، وإنما لصياغة إدراك متميز، كما نجد عند المتنبى مثلاً.

ولكن إذا غاب عن حازم جانب من القضية فقد تنبه إلى جانبها الآخر. ومن هنا تأتى قيمة تأكيده ضرورة أن يكون الكلام «مستجداً بعيداً عن التكرار»، وعدم فصله بين التعجيب الذى تثيره القصيدة وسعى الشاعر وراء لطائف الكلام وجدة التركيب. ولهذا أنكر حازم «مسلك السذاجة فى الكلام»، وقرن حسن موقع التخييل بترامى الكلام إلى أنحاء من التعجيب، وقال إن التعجيب «يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التى يقل التهدّى إلى مثلها. فورودها مستندر مستطرف لذلك، «كالتهدى إلى مايقل التهدى إليه من سبب للشئ تخفى سببيته، أو غاية له، أو شاهد عليه، أو شبيه له أو معاند، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد

(١) المنهاج/ ٣٧٠.

(٢) المرجع نفسه/ ٩٠.

انتسب بها أحدهما إلى الآخر، وغير ذلك من الوجوه التى من شأن النفس أن تستغربها»[1]. وفى مثل هذا القول ما يربط بين جدة الإدراك وجدة التركيب اللغوى على نحو يجعلنا نتجاوز الحرص على الصحة النحوية على إطلاقها، والحرص على مبدأ اللغة التى لا يقاس عليها رغم مزالقه.

ومن هذه الزاوية يمكن أن نلتفت إلى تمييز حازم بين الطّبع والرّوية، ونفوره من مبدأ الطبع بمعناه الساذج الجافى لأصول العلم بالشعر، وتأكيده ضرورة اقتران الطّبع بالرّوية. وهو اقتران لاينفصل ـ فى ذهن حازم ـ عن ضرورة العلم والخبرة العملية إلى جانب الحساسية الفطرية. ويعنى اقتران الطّبع بالرّوية ـ فى جانب منه ـ البحث الدائم عن «استجداد العبارات والتأنق فيها من جهة الوضع والترتيب» و«الاستجداد» حال مصاحبة للجهد فى التمييز عن الآخرين، والبحث عن صفات التفرد التى تمنع الشاعر من أن يواطئ غيره، فى مجموع عبارة أو جملة معنى. أما «التأنق» فى الكلام فقرين الحرص على المظهر الجمالى للغة القصيدة. وكلا الحالين يقود إلى المفارقة باعتبارها مظهراً للجدة والأصالة. ولذلك يرى حازم أن الاستجداد والتأنق ملازمان لكل «مطبوع بروية»، وأن غيابهما عن الإبداع غياب لخاصية من خصائص الشعر الأصيل على مستوى المعنى والمبنى. يقول: «وأعنى بالاستجداد الجهد فى ألا يواطئ [الشاعر] من قبله فى مجموع عبارة أو جملة معنى، وبالتأنق طلب الغاية القصوى من الإبداع فى وضع بعض أجزاء العبارة والمعانى من بعض، وتحسين هيئات الكلام فى جميع ذلك. فإن العبارة إذا استجدت مادتها وتأنق الناظم فى تحسين الهيئة التأليفية فيها وقعت من النفوس أحسن موقع. وكذلك الحال فى المعانى»[1]. والإشارة إلى اتفاق الحال بين المعانى والعبارات إشارة منطقية من وجهة نظر حازم، لأنه يدرك أن الأسلوب هو الوجه الآخر من النظم، وأن «التصرف فى ترتيب العبارات بإزاء التصرف فى ترتيب المعانى»[2].

---

(١) المنهاج/ ٢١٥ ـ ٢١٦.

(٢) المرجع نفسه/١٧.

٤ تناسب الشكل

تقودنا الصلة بين الأسلوب والنظم والمعانى والألفاظ إلى طبيعة الصلة بين العناصر التى تتشكل منها القصيدة. وقد يسلم حازم بأهمية كل عنصر على حدة. ولكن مادامت العناصر قد وجدت فى شكل موحد، فينبغى أن يقوم وجودها على تناسب لافت. وبهذا المعنى يمكن أن يكون للألفاظ صفات خاصة بها، كما يمكن أن يكون للمعانى صفات تحدد جودتها، ولكن عندما تلتقى الألفاظ والمعانى مع غيرها من العناصر داخل القصيدة، يدخل عامل جديد يحدد البعد الآخر لجانب الجودة. ومن هذه الزاوية يمكن القول إن العناصر فى ذاتها مهمة، ولكن الأهم هو التركيب أو الشكل الذى يضيف قيمة مستقلة لا توجد فى كل عنصر على حدة. ومن هنا يمكن التساهل ـ هوناً ـ مع الشاعر فى تعامله مع المواد الخام، أو العناصر السابقة على الشكل، ولكن لايمكن التساهل معه إزاء الشكل الذى تصاغ فيه هذه العناصر. والأمر واحد بالنسبة إلى المعانى والألفاظ؛ إذ لا معول ـ من زاوية الشكل ـ على أى حكم خلقى يتصل بالمعنى أو أى حكم لغوى يتصل باللفظ، فالأهم هو التركيب والشكل المصاغ صياغة متناسبة. و«صفة

الشاعر» ـ بهذا المعنى ـ قرينة «جودة التأليف»، وقرينة «النسب والاقترانات الواقعة بين المعانى»[1]. والإلحاح على جودة التأليف والنسب والاقترانات يفضى إلى القول بأن الشعر «لاتعتبر فيه المادة»[2].

ولكن علينا أن لانفهم القول الأخير بشكل مطلق، بل نفهمه على أنه من قبيل التأكيد فحسب، فالشكل الجيد ـ عند حازم ـ يقوم على تناسب عناصر جيدة، ذلك «لأن المحاكاة الحسنة فى الأقوال الصادقة وحسن إيقاع الاقترانات والنسب بين المعانى مثل التأليف الحسن فى الألفاظ الحسنة المستعذبة»[3]. وبمثل هذا القول لا تنتفى أهمية العناصر فى ذاتها وإن تأكدت أهمية التناسب بينها داخل بناء أشمل. وذلك فهم لايبعدنا كثيراً عن قدامة، بل يذكرنا به، خاصة فيما يتصل بالعلاقة بين المادة والشكل. ولكن حازماً يتجاوز قدامة فى هذا المجال بالإفادة من أفكار أرسطو فى كتاب الشعر على نحو مباشر، ومن هنا تبرز عنده فكرة «العظَم»[4] باعتبارها فكرة غير مفارقة لمفهوم الشكل المتناسب.

وترتبط فكرة «العظَم» عند أرسطو بوحدة الفعل فى التراجيديا على نحو خاص، كما ترتبط بفكرة وحدة العناصر فى العمل الفنى بوجه عام. ومادامت التراجيديا ـ فيما يرى أرسطو ـ عملاً له بداية ووسط ونهاية، شأنها فى ذلك شأن كل موضوع جمالى، فلابد أن تنطوى ـ بالضرورة ـ على نظام تتناسب فى داخله الأجزاء والعناصر. وإذا كان شرط وجود الموضوع الجمالى مرتبطاً بوحدة الموضوع وانسجامه فلابد أن يرتبط هذا الشرط بقابلية الموضوع نفسه للإدراك. والقابلية للإدراك تعنى أن

---

(١) المنهاج/ ٨١.

(٢)المرجع نفسه/ ٨٣.

(٣)المرجع نفسه/٨٤.

(٤)كلمة «العظم» هى ترجمة متى التى ارتضاها ابن سينا للكلمة اليونانية التى يترجمها بوتشر بكلمة Magnitude.

يكون الموضوع الجمالى ذا عظم محدد يمكن تناوله بالإدراك؛ لأن الشئ إذا كان بالغ الصغر لم يستوقف إدراكنا، بالقدر الذى يمكننا من استيعاب خصائصه الجمالية، وكذلك الأمر إذا كان الشئ بالغ الضخامة، فيند ـ عندئذ ـ عن إدراكنا المحدود[1]. على أساس هذا الفهم يرد مبدأ الحد الأوسط عند شراح أرسطو من العرب، ويتأكد مايسميه ابن سينا «المتوسط السهل الإدراك»[2] وتتأصل قواعد يحددها ابن سينا ـ أيضاً ـ بقوله: «يجب أن يكون الشعر على هذه الصفة: أن يكون مرتباً، فيه أول ووسط وآخر، وأن يكون الجزء الأفضل فى الأوسط، وأن تكون المقادير معتدلة، وأن يكون المقصود محدوداً لايتعدى ولايخلط بغيره... ويكون بحيث لو نزع منه جزء واحد فسد وانتقض، فإن الشئ الذى حقيقته الترتيب إذا زال عنه الترتيب لم يفعل فعله»[3].

ويتلقف حازم شرح ابن سينا للفكرة الأرسطية، ويكيفها فى ضوء معطيات ترتبط بتصوره للتناسب المطلوب فى الشعر، فيؤكد مبدأ الاعتدال الذى يجعل الشعر الجيد يقع موقعاً متوسطاً بين الخفة والطيش، والقصر والطول، والتكرار والتنوع. وبقدر ما يؤكد حازم مبدأ الاعتدال يقرن المبدأ نفسه بالعلة الكامنة وراء لذة المتلقى، وذلك واضح فى قوله: «وليس يحمد فى الكلام أيضاً أن يكون من الخفة بحيث يوجد فيه طيش، ولا من القصر بحيث يوجد فيه انبتار، لكن المحمود من ذلك ما له حظ من الرصانة لاتبلغ به إلى الاستثقال، وقسط من الكمال لايبلغ به إلى الإسآم والإضجار، فإن الكلام المتقطع الأجزاء المنبتر التراكيب غير ملذوذ ولامستحلى، وهو شبه الرشفات المتقطعة التى لا تروى غليلاً. والكلام المتناهى فى الطول يشبه استقصاء الجرع المؤدى إلى الغصص، فلا شفاء مع التقطيع المخل، ولاراحة مع التطويل الممل، ولكن خير الأمور أوساطها»[4]. وفى ذلك كله ما

---

(١) راجع Butcher, op.cit,pp.31 - 33.

(٢) فن الشعر/ ١٠٠، ١٨١.

(٣) المرجع نفسه/١٨٣.

(٤) المنهاج/ ٦٥.

يذكر بفكرة «العظم» عند أرسطو، من حيث تحولها إلى فكرة متميزة عند حازم، ذات صلة بتأكيده مفهوم الشكل المتناسب فى الشعر.

وفى هذه الحدود يتباعد حازم ـ جذرياً ـ عن ابن طباطبا أو قدامة. إن الجميع يسلمون بقيمة الشكل، باعتباره مصدر التميز والحكم، ولذلك تحدث ابن طباطبا عن اعتدال العناصر التى تحدث اللذة، وركز قدامة على الصورة، وأكد حازم أن الشعر يعول فيه على التخييل، باعتباره ـ التخييل ـ طريقة فى إيقاع المعانى، أو كيفية متميزة لصياغة معطيات فى شكل متميز، يعول عليه فى الحكم النقدى. وهذا التركيز على الشكل يمكن تقبله تقبلاً أولياً، مادام مفهوم الشكل نفسه غير مفارق تماماً للمادة، ومادام الجميع يعملون بهدى من المقولة الفلسفية التى ترى أنه «لا الصورة مستغنية فى وجودها عن المادة، ولا المادة عن الصورة».

لقد كانت هذه المقولة بمثابة حل منطقى، يخرج الشعر من مأزق الخروج على الأخلاق، ويوفق بين قيمة المحتوى وقيمة الشكل. ومادام الشعر، من وجهة النظر المطروحة، ذا خطر فى حياة الجماعة، فمن المعقول أن نهتم بالمحتوى القيمى الذى ينطوى عليه الشعر، ومن المعقول ـ أيضاً ـ أن نهتم بالأبعاد الجمالية التى تضاف إلى هذا المحتوى، عندما يصاغ فى شكل إيقاعى متميز. قد تصل فطنة قدامة إلى حد القول بأنه لايصح الحكم على المحتوى إلا بعد تشكله فى صياغة، وبعد ارتباطه فى علاقات، هى بمثابة صورة القصيدة أو شكلها. ولكن هذا الحل المنطقى يظل مقبولاً فى حدود بعينها فحسب، وإذا مضينا معه طويلاً انتهينا إلى معضلات، ظلت بلا معالجة عميقة عند ابن طباطبا وقدامة وحازم على السواء.

وأساس كل هذه المعضلات يكمن فى مفهوم «الشكل» نفسه، باعتباره قيمة مضافة إلى العناصر التى تنطوى كل منها ـ فى ذاتها ـ على قيمة ثابتة أو قبلية، تظل باقية ومصاحبة لقيمة الشكل المستقلة. إن المعانى ذاتها لها مستويات فى التقييم؛ شأنها فى ذلك شأن الألفاظ، فهناك مستوى الصحة المنطقية والأبعاد الخلقية التى

يجب توافرها في المعاني، وهناك مستوى الصحة النحوية والأبعاد اللغوية التي يجب توافرها في الألفاظ. وكلا هذين المستويين يظل باقياً، باعتباره قيمة مصاحبة لقيمة الشكل المضافة. وهنا يتكشف الحل المنطقي عن تسليم كامل بثنائية لاسبيل إلى تجاهلها، كما يتكشف عن معضلات تستعصي على الحل، خاصة عندما نناقش البعد الأخلاقي لشعر الغزل والمجون، أو معضلة الصدق والكذب أو غيرهما من المعضلات. وإزاء هذه المعضلات يبدو اللجوء إلى مفهوم الشكل، باعتباره قيمة مضافة، بمثابة فرار من المواجهة النقدية الأصيلة للجذر الأصلي لكل هذه المعضلات. وبالتالي يضطرب الأمر بابن طباطبا وقدامة وحازم على السواء في معضلة الغزل والمجون، فيتناقض فيها الأول مع منطلقاته الأخلاقية، ويتجاهلها الثاني أكثر مما يواجهها، ويحلها حازم حل الهارب من المواجهة، على أساس أن الغزل والمجون وما أشبه داخل في باب الهزل لا في باب الجد. ولو سلمنا بما يقوله حازم، فإن علينا أن نتساءل عن قيمة الشكل في هذه الحالة؟ وهل تتساوى في حالتي الهزل والجد؟ وهل يمكن للشكل أن يرفع الوصمة الأخلاقية عن شعر الهزل أو المجون مثلاً؟ ولن نجد إجابة مقنعة.

وقد كانت الإجابة شبه ميسورة، لو تخلى حازم عن الحل المنطقي، واطرح ثنائية الشكل والمحتوى تماماً، وتعامل مع القصيدة المنجزة فحسب باعتبارها صياغة لموقف، لاسبيل إلى الحكم عليه بالتسليم بأي قيمة سابقة للعناصر قبل التشكيل، بل بتأكيد العلاقات المصاغة فحسب، على أساس أن هذه العلاقات هي ـ وحدها ـ مصدر القيمة، الذي يجب مواجهته في ذاته، وبمصطلحات ذات صلة وثيقة بالقصيدة المصاغة، من حيث هي فعل متميز، يهدف إلى غايات متميزة. وقد يفيد في ذلك تأكيد ما قاله أرسطو ـ وكان متاحاً لحازم ـ عن قدرة المحاكاة على تحويل القبح إلى جمال، وتطوير هذا القول تطويراً يؤكد قدرة الشعر الذاتية على أن يبرز الأخلاقي من معالجة ماهو غير أخلاقي، وبالتالي قدرته على تأكيد الجد من خلال الهزل[1].

---

(١) قارن بمعالجة «ومزات» لهذه المعضلة في بحث بعنوان:

Poetry and Morals: A Relation Rearranged, W.K Wimsatt, **The Verbal Icon**, Methuen London, 1970. pp. 85-102.

وينطـوى الحل المنطقى الذى يوفق بين المادة والمحتوى أو بين الشكل والصـورة ـ فضلاً عن ذلك ـ على تسليم خطر بمنطقية البنية فى الشكل نفسه. ومن هنا يبدو الشكل بمثابة تجميع لعناصر سابقة الاكتمال؛ بحيث تبدو علاقات التناسب ـ داخل هذا الشكل ـ كأنها علاقات ساكنة غير متجاوبة أو متفاعلة بأى حال. والأمر هنا متصل ـ مرة أخرى ـ بالحرص على إثبات صفات مستقلة للعناصر قبل دخولها مجال الشكل. والأقرب إلى طبيعة الفن أن نقول: إن العناصر لاقيمة لها ما دامت سابقة على الصياغة المنجزة للعمل الفنى، وبالتالى فلا مجال للحكم عليها فى ذاتها خارج الصياغة، وأى بحث ـ من هذه الزاوية ـ عن قيمة اللفظ فى ذاته بالنسبة إلى الشعر، إنما هو تجاوز للعمل الشعرى المتعين، إلى ضرب من الرجم بوجود قبلى سابق لعناصر يصعب تخيلها منفصلة عن صياغة القصيدة. وفى هذا الإطار يمكن أن نتوقف عند الفهم المنطقى للعلاقة بين عناصر المعنى، أو العلاقة بين المعانى عند حازم.

إن إلحاح حازم على اقتران المعانى أمر محمود على أى حال. ولكن المشكلة أن يفهم هذا الاقتران ـ فى أحوال كثيرة ـ باعتباره اقتراناً منطقياً يخضع لحركة المنطق أكثر مما يخضع لحركة الشعر المتميزة فى التشكيل. ومن هنا يبدو لحديثه عن تناسب المعانى بعد خطر، يتضح عندما يقول: «ويجب على من أراد حسن التصرف فى المعانى، بعد معرفة ضروبها التى أجملت ذكرها، أن يعرف وجوه انتساب بعضها إلى بعض. فيقول: إنه قد يوجد لكل معنى من المعانى التى ذكرتها معنى أو معان تناسبه وتقاربه، ويوجد له أيضاً معنى أو معان تضاده وتخالفه. وكذلك يوجد لمضاده فى أكثر الأمر معنى أو معان تناسبه»[1]. وخطورة هذا القول أنه يفترض أن الشاعر يفكر فى معانيه بطريقة منطقية، مع أن حازماً يسلم بتميز الشعر عن المنطق، كما يسلم بوجود دوافع ذاتية للإبداع. الدوافع الذاتية لا تتوافق مع هذا الترتيب الهندسى الذى يقارن

---

(١) المنهاج/ ٢٤.

بين المعانى، أو يجعل بعضها إزاء بعض، خاصة عندما يندفع الشاعر فى حال من التوتر، تكتسب معه المدركات ما يسمى بالخصائص «الفراسية»[1]. وعندما يدخل حازم فى منطقة التسليم بالترتيب الهندسى، متأثراً بمفاهيم سابقة عليه، فإنه لايستطيع إلا أن يتوسل بأصول منطقية خالصة. وبذلك نسمع حديثه عن اقتران المعانى على أساس التماثل والمناسبة، كما نسمع عن اقتران المعانى ـ أيضاً ـ على أساس المضادة والمخالفة.

والحديث عن اقتران المعانى المتضادة أو المتقابلة يقود إلى المطابقة والمقابلة. ثم تنقسم «المطابقة» ـ على أساس منطقى ـ إلى محضة، وهى «مفاجأة اللفظ بما يضاده من جهة المعنى»[2]، وغير محضة، تنقسم ـ بدورها ـ «إلى مقابلة الشئ بما يتنزل منه منزلة الضد وإلى مقابلة الشئ بما يخالفه»[3]. أما «المقابلة» فتكون فى «الكرم بالتوفيق بين المعانى التى يطابق بعضها بعضاً، والجمع بين المعنيين اللذين تكون بينهما نسبة تقتضى لأحدهما أن يذكر مع الآخر، من جهة ما بينهما من تباين أو تقارب، على صفة من الوضع تلازم بها عبارة أحد المعنيين عبارة الآخر كما لاءم كلا المعنيين فى ذلك صاحبه»[4]. بمثل هذا التعريف تغدو المقابلة عملية منطقية تتعلق بما هو غير ذى جدوى بالنسبة إلى الشعر[5]. وكما يؤدى اقتران التخالف والتضاد إلى المطابقة والمقابلة يؤدى إلى «التقسيم» و «التفسير»، لأن المتخالفات والمتضادات قد تكون الصيغ فيها تقسيمية وتفسيرية. وبذلك ندخل مع حازم إلى الحديث عن «تقسيم المعانى» التى يلزم فيها الحرص من وقوع النقص والتداخل، ثم ندخل إلى «التفسير»؛ ومنه تفسير الإيضاح، وتفسير الغاية، وتفسير

---

(١) مصطفى سويف: **الأسس النفسية**/ ٢٧٨.

(٢) **المنهاج**/ ٤٨.

(٣) المرجع نفسه/ ٤٩.

(٤) المرجع نفسه/ ٥٢.

(٥) المرجع نفسه/ ٥٥، وقارن بابن سنان: **سر الفصاحة**/ ٢٥٩.

التضمن، مع اشتراط «أن يتحرز فى التفسير مطابقة المفسر المفسَّر، وأن يتحرز فى ذلك من نقص المفسر عما يحتاج إليه فى إيضاح المعنى المفسَّر، وأن تكون فى ذلك زيادة لا تليق بالغرض، أو أن يكون فى المفسر زيغ عن سنن المعنى المفسَّر وعدول عن طريقه حتى يكون غير مناسب له ولو من بعض أنحائه، بل يجهد فى أن يكون وفقه من جميع الأنحاء»[1]. وبعد التفسير يأتى «التفريع» الذى يلح حازم على ما فيه من تناسب منطقى، وإن لم يخل الأمر ـ لحسن الحظ ـ من الإشارة إلى ما يفيده التفريع من «حسن موقع من النفس»[2]. فإذا تجاوزنا هذه النظرة المنطقية إلى المعانى، وانتقلنا إلى طرق العلم بأنحاء النظر فى صحة المعانى دخلنا فى جهات التقابل المنطقية الأربع التى ذكرها قدامة من قبل، ونقلها عنه ابن سنان، ونقلها عنهما حازم[3].

ويحاول حازم أن يخفف من ثقل النظرة المنطقية فيخالف قدامة، ويؤكد ضرورة حمل الحلبة المجلبة من الشعراء على وجه من الصحة، لحدة أذهانهم. وكان أولى به أن لاينقل عن قدامة هذا الجانب كله، ويسير مع منطلقاته الأصوب، ولكن سيطرة المنطق كانت أقوى من وعى حازم. ولذلك عاد فتحدث عن الوجوه التى يقع بها التدافع بين المعانى وبعض، فقال: «كل قول قصد به محاكاة شئ ونحى بذلك منحى من الأغراض فإنه يجب ألا يتعرض فيه إلى ما هو أليق بمضاد الشئ المحاكى به وأخص به أو أخص بمناسب مضاده، وألا يتعرض فى تخييل حال الشئ المحاكى به إلى ما هو أخص بحال مضاد الغرض الذى نحى به منحاه أو إلى ماهو أخص بمناسب مضاد ذلك الغرض، وألا يتعرض فيه إلى لفظ له عرف فيما يضاد المعنى الذى دل عليه أو الغرض الذى نحى به منحاه أو الشئ الذى قصدت به محاكاته ولا إى مايناسب مضادات جميع ذلك، فإن التعرض فى القول لما يضاد معناه ومدلوله وغرضه، أو إلى ما يناسب تلك المضادات، أو إلى ما له عرف فى شئ من ذلك،

---

(١) المنهاج /٥٨.

(٢)المرجع نفسه/٦١.

(٣)المرجع نفسه/ ١٣٧ ـ ١٤٣.

ضروب من التدافع»[1]. وكل هذا حديث يجعل من التناسب بين المعانى تناسباً منطقياً خالصاً، يحول القصيدة إلى بناء منطقى، أكثر من كونه بناء شعرياً متميزاً فى علاقاته وتراكيبه.

وفى إطار هذا التناسب يمكن الحديث عن كمال المعانى أو نقصها، باستيفاء الأقسام واستقصاء المتمكنات والقسمة المتكاملة، كما يمكن الحديث عن المعانى المتقاربة المتمكنة التى يصلها المنطق الشكلى برباطه الخارجى[2]. ولاشك أن هذا الفهم المنطقى لطبيعة المعنى الشعرى يمهد لمفهوم الوحدة فى القصيدة، ويفضى إلى التعامل مع البناء الشعرى كله على أساس أنه بنية تتناسب عناصرها تناسباً شكلياً خارجياً، مما يفقد القصيدة الأبعاد المتجاوبة لعلاقاتها الداخلية، ويحصرها فى منطقة تجميع شكلى تتلاقى فيها عناصر ثابتة مستقلة يصل ما بينها تناسب خارجى، يقود إلى فهم محدد لوحدة القصيدة، التى تصنعها القوة المائزة والقوة الصانعة، والقوة الملاحظة على السواء.

وفى هذا الإطار يسهل تصور صياغة القصيدة، باعتبارها عملية صناعية تتم عبر مراحل متعاقبة، تتولاها فى كل مرحلة قوة أو ملكة عقلية مستقلة؛ بحيث تبدأ القصيدة فى التكون أو التشكل، مع إدراك الشاعر للتناسب المنطقى بين الأشياء، ومعرفة «ما تماثل منها وما تناسب وما تخالف وما تضاد، وبالجملة ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية أو عرضية، ثابتة أو منتقلة»[3]. ثم تأخذ القصيدة فى الظهور من خلال انتساب المعانى بعضها إلى بعض، بشكل مقبول فى العقل، يعتمد على قوة الملاحظة عند الشاعر، وإدراكها «لما يناسب الأشياء والقضايا الواقعة من أشياء أخر

---

(١) **المنهاج**/١٤٧.

(٢) المرجع نفسه/ ١٥٩ ـ ١٦١. وقارن تحليله لأبيات المتنبى وامرئ القيس بما قاله ابن طباطبا عن مشاكلة المصاريع، **عيار الشعر**/ ٢٤ ـ ٢٥.

(٣) المرجع السابق/ ٣٨.

تشبهها، وقضايا متقدمة تشبه التى فى الحال»[1]. وينتقل الشاعر عبر حالات أربع، يتخيل ـ فى الحال الأولى ـ مقاصد غرضه الكلية من القصيدة، ثم يتخيل فى الحال الثانية طريقة وأسلوباً لتلك المقاصد، أو «أساليب متجانسة أو متخالفة ينحو بالمعانى نحوها ويستمر بها على مهايعها»[2]. ثم تأتى الحال الثالثة حيث يتخيل ترتيب المعانى فى الأساليب، ومواضع التخلص والاستطراد، وأخيراً يتخيل الشاعر ـ فى الحال الرابعة ـ تشكل تلك المعانى وقيامها فى الخاطر، فى عبارات تليق بها، «ليعلم ما يوجد فى تلك العبارات من الكلم التى تتوازن وتتماثل مقاطعها ما يصلح أن يبنى الروى عليه. وفى هذه الحال أيضا يجب أن يلاحظ [الشاعر] «ما يحق أن يجعل مبدأ ومفتتحاً للكلام»[3]. ولايبقى ـ بعد ذلك ـ إلا النظم الفعلى، والانتقال من مرحلة التخطيط، أو الكليات، إلى مرحلة التنفيذ، أو الجزئيات، وما يصاحب التنفيذ من تزيين للمعنى وتكميل له على نحو لابد أن يذكرنا بكيفية الصنعة ومراحلها عند ابن طباطبا العلوى من قبل، ولايختلف حازم ـ جذرياً ـ عن ابن طباطبا فى فهمه لتشكيل القصيدة. وما يبدو من إفادة حازم من علم النفس ـ فى هذا الجانب ـ لا يتجاوز تعميق ماسبق أنْ قرره ابن طباطبا من قبل.

ومن الطبيعى ـ والأمر كذلك ـ أن يفترض حازم إمكان أن ينظم الشاعر قصيدته وهو «قليل الهموم صفر من الغموم»[4]. وذلك افتراض يتناسب مع الفهم المنطقى الذى يجعل من حركة الإبداع حركة شكلية، تتحرك بدوافع باردة، خالية من التوتر الذى يؤرق «الأنا» ويصاحب فعلها الإبداعى. ولايلتفت حازم إلى مناقضة هذا الفهم لما سبق أن قاله عن البواعث الذاتية للشعر، وما أكده من أن أحق

---

(١) المنهاج/ ٤٢.

(٢) المرجع نفسه/ ١٠٩.

(٣) المرجع نفسه/ ١٠٩ ـ ١١٠.

(٤) المرجع نفسه/ ٢٠٣.

البواعث والسبب الأول الداعى إلى قول الشعر «هو الوجد والاشتياق والحنين»[1].
ومن المنطقى ـ والأمر كذلك أيضاً ـ أن يتحدث حازم عن عشر قوى، تساهم كل منها على حدة فى صنع جانب من القصيدة، ابتداء من قوى التشبيه، وتصور كليات الشعر وصورة القصيدة، وتخيل المعانى واجتلابها من جهاتها ومروراً بقوى ملاحظة وجوه التناسب بين المعانى وإيقاع النسب بينها، والتهدى إلى العبارات الحسنة الموزونة؛ وانتهاء بقوتى الالتفات من حيز إلى حيز، وتحسين وصل الفصول؛ وأخيراً القوة التى تميز حسن الكلام من قبيحه «بالنظر إلى نفس الكلام وبالنسبة إلى الموضع الموقع فيه الكلام»[2].

ومن الصعب أن نتقبل هذا الفهم لتشكيل القصيدة، إلا أننا يمكن أن نؤكد أن هذا الفهم لابد أن يفضى إلى مفهوم للوحدة يقوم على تسلسل منطقى، يقابل تسلسل القوى المساهمة فى عملية التشكيل. وأحسب أن هذا الفهم يذكرنا بمدى الحرية المتاحة للشاعر فى حركته التخيلية، ويذكر بالحدود المنطقية التى فرضها حازم على حركة التخيل، من حيث ربط هذه الحركة بقواعد العقل وأصوله، ومن حيث الحرص على تحقيق القصيدة لمهمتها التى يمكن أن تكتسب ـ بدورها ـ طابعاً منطقيا فى إطار هذا الفهم.

(١) المنهاج/ ٢٤٩.
(٢) المرجع نفسه/ ٢٠١.

٥ تناسب الأغراض

إن وحدة الأغراض في القصيدة هي الوجه الآخر للشكل الذي يتكون من عناصر مستقلة في ذاتها، تترابط منطقياً في إطار الشكل الذي يمثل قيمة مضافة. وهناك نوعان من القصائد عند حازم: نوع بسيط، ونوع مركب، تماماً كالحال في الأوزان. القصيدة البسيطة هي التي تقوم على «غرض» واحد فتكون مدحاً صرفاً أو رثاء صرفاً. أما القصيدة المركبة فهي التي «يشتمل الكلام فيها على غرضين، مثل أن تكون مشتملة على نسيب ومديح»[1]. وهذا التقسيم يشبه تقسيم الأوزان الشعرية من حيث بساطتها وتركبها. وكما كان حازم أميل إلى الوزن المركب فإنه في الحديث عن القصيدة ـ بوصفها كلا ـ يميل إلى الوحدة المركبة، لما تنطوي عليه هذه الوحدة من تعدد وتنوع. والتعدد والتنوع ـ من وجهة نظر حازم ـ أشد موافقة للنفوس سليمة الأذواق، لولع هذه النفوس بالافتتان في أنحاء الكلام وأنواع القصائد.

والحديث عن «وحدة الأغراض» يفضي إلى تمييز نوع «الوحدة الشعرية» الذي يطلبه حازم من القصيدة. إن الوحدة عنده، وإن كانت مركبة، ليست وحدة تكامل

---

(١) المنهاج / ٣٠٣.

بالمعنى الذى يقرن بين وحدة القصيدة ووحدة الكائن، فلا يسلم باستقلال عنصر من العناصر، خارج علاقات المجموع المتكامل. وليست الوحدة عنده ـ أيضاً ـ الوحدة العضوية التى تتألف ـ فى المفهوم الرومانتيكى ـ من تدرج النمو الداخلى الحى؛ بحيث تنمو القصيدة كما تنمو البذرة. وتتصل فى نموها اتصال أجزاء الكائن الحى، وتتجاوب داخلها وحدة الرؤيا ووحدة العبقرية الشاعرة، داخل بلورة الخيال السحرية، وتحت وقدة انفعال فريد متوهج.

الوحدة ـ عند حازم ـ هى «وحدة التسلسل» التقليدية التى يفضى فيها موضوع إلى آخر، أو يفضى فيها غرض إلى آخر، بعلاقة شكلية هى «التخلص والاستطراد»؛ بحيث تتركب القصيدة ـ فى النهاية ـ من أقسام أساسية، يصل ما بينها تلطف فى الانتقال من قسم إلى قسم، وبحيث يتركب كل قسم من مجموعة من «الفصول»، تطول أو تقصر، لكنها تتسلسل فى تدرج حتى يكتمل الغرض فيكتمل القسم، ثم توصل وصل تخلص بالغرض التالى، حتى نصل إلى الخاتمة. وإذا كان القسم مساوياً للغرض فإن «الفصل» يساوى الفكرة الجزئية التى يقدمها بيتان أو أكثر. وعلى هذا الأساس، يمكن القول إن القصيدة ـ عند حازم ـ تتكون من أغراض أساسية، يتفرع كل غرض منها إلى مجموعة من الفصول، تتسلسل فيما بينها بعلاقة تناسب، شبيهة بالعلاقة التى تصل حبات العقد. وتشبيه القصيدة بالعقد تشبيه يشى بالعلاقة بين الفصول، بحيث يصبح لكل فصل استقلاله فى المعنى والمبنى كحبة العقد سواء بسواء، يمكن أن تنفصل الحبة الواحدة عن النسق، فلا تفقد كثيراً من خصائصها المستقلة، وإن أخل انفصالها ـ نوعاً ـ بتماسك العقد وتناسبه. وفرق كبير بين هذا الفهم ومفهوم الوحدة العضوية عند أرسطو، على الأقل على نحو مايقدمه الشراح المحدثون[١].

---

(١) راجــع Butcher, op. cit, pp. 186 -- 190 وقـــارن W.K. Wimsatt and (Cleonth) biooks, **Literary criticism,** calcutta 1961, p.p- 28 - 30

ولكن هـذا الفرق لايلغى أهمية التناسب حتى فى «وحـدة الأغـراض»، كل ما يحدث أنه يحدد التناسب ويجعله قائماً بين عناصر متغايرة، لكل عنصر منها استقلاله الموازى لتجاوبه مع بقية العناصر على السواء. وعلى هذا الأساس، يمكن أن نقول ـ مع حازم ـ إن هناك قصائد «متصلة العبارة متصلة الأغراض»، وتلك هى التى يكون لآخر كل فصل من فصولها علقة بأول الفصل الذى يتلوه، من جهة الغرض ومن جهة العبارة على السواء، وذلك «بأن يكون بعض الألفاظ التى فى أحد الفصلين يطلب بعض الألفاظ التى فى الآخر من جهة الإسناد والربط»[1]. ومع أن حازماً لايقدم مثالاً على اتصال العبارة، إلا أن المثال هين، يمكن أن نلتمسه فى بيتى النابغة المشهورين:

وهم وردوا الجفار على تميم ... وهم أصحاب يوم عكاظ، إنى

شهدت لهم مواطن صادقات ... أتيتهم بود الصدق منى

أو بيتى عمر بن أبى ربيعة:

فهمت رقيباً للرفاق على شفا ... أحاذر منهم من يطوف وأنظر

إليهم متى يستمكن النوم فيهم ... ولى مجلس لولا اللبانة أوعر

فالبيت الأول سواء عند النابغة أو عند عمر، تتصل عباراته بالبيت الثانى من جهة الإسناد والربط على السواء. ولذلك كانت الجملة الاسمية منقسمة بين نهاية البيت الأول للنابغة وأول البيت الثانى، كما كان الجار والمجرور فى أول البيت الثانى من بيتى عمر بن أبى ربيعة متعلقاً بالفعل المضارع، الذى اختتم به البيت الأول. وهذا ما يسميه القدماء بالتضمين أو «التضمن» أو «المضمن»، ويقصدون به تعلق قافية البيت بما بعده بحيث تفتقر إليه فى أصل الإفادة[2]. وهو عيب من عيوب القافية، لأنه يقضى على

---

(١) المنهاج/ ٢٩٠.

(٢) لتفصيل الخلاف حول مدى إباحة التضمين فى علم القافية، راجع الأخفش: **كتاب القوافى**/ ٦٥ ـ ٦٦، وابن السراج الشنترينى: **الكافى فى علم القوافى**/ ١١٢ ـ ١١٤ وقارن **بالعقد الفريد** ٥/ ٥٠٨ **والعمدة**/ ٣١٨ ـ ٣٢٠. ومن المهم أن نلاحظ أن للتضمين معنى آخر، خاصة عندما يرد مصطلحاً من مصطلحات علم البديع، عندئذ يقصد به أن يتضمن البيت كلمات من بيت آخر، أو تتضمن القصيدة بيتاً من قصيدة أخرى لشاعر آخر ويقع التضمين ـ فضلاً عن الشعر ـ فى النثر، وهناك إشارات لوروده فى القرآن الكريم. راجع ابن المعتز: **البديع**/ ٦٤. والرمانى: **النكت**/ ١٠٢، وابن رشيق: **العمدة** ٢/ ٨٤، وأسامة بن منقذ: **البديع**/ ٤٩، والمظفر العلوى: **نضرة الإغريض**/ ٢٩٠، وابن الزملكانى: **التبيان**/ ١٧٢، وابن أبى الإصبع: **بديع القرآن**/ ٥٢، وابن الأثير: **الجامع الكبير**/ ٢٣٢، **والمثل السائر** ٢/ ٢٠، وابن معصوم المدنى: **أنوار الربيع** ٦/ ٢١٥، وقارن باستغلال حازم للتضمين بالمعنى الثانى، **الديوان**/ ١٧٩ ـ ١٨٤

استقلال البيت ويفقده صفته المطلوبة، باعتباره عنصراً مستقلاً من حيث المعنى والمبنى، وإن اتصل ببقية العناصر. ولذلك يميل حازم إلى تفضيل ضرب آخر من القصائد يسميه «المتصل الغرض المنفصل العبارة»، ويعرفه بأنه «الذى يكون أول الفصل فيه رأس كلام ويكون لذلك الكلام علقة بما قبله من جهة المعنى»[1]، أى يتصل المعنى فى الأبيات فحسب، دون أن يتواصل البناء النحوى تواصلاً يشبه تواصل التدوير[2]، بل على العكس ينقطع البناء النحوى وينغلق مع نهاية القافية فى بيت. وهذا الضرب من القصائد هو «أفضل الضروب» عند حازم، لأنه يحافظ على استقلال البيت وبالتالى استقلال الفصول، وإن وصل بينها وصلاً يقوم على تسلسل المعانى عبر كل الفصول والأقسام على السواء. ولذلك يمكن أن يقول حازم إن أردأ القصائد ماافتقد الاتصال؛ بحيث تتكون القصيدة من فصول، لا تتصل فيها عبارة بعبارة، ولاغرض بغرض مناسب له، «بل يهجم على الفصل هجوماً من غير إشعار به مما قبله ولا مناسبة بين أحدهما والآخر، فإن النظم الذى بهذه الصفة متشتت من كل وجه»[3]. ولكن علينا أن نلاحظ أن التشتت هنا ـ مرة أخرى ـ تشتت الحبات إذا انقطع الخيط الذى يربط بينها، وليس تشتت العناصر الحية المتفاعلة داخل بناء متجاوب، يتجاوز المفهوم الرومانتيكى للوحدة.

إن الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم ـ عند حازم ـ نظائر الحروف المقطعة من الكلام المؤلف، كما أن الفصول المؤلفة من الأبيات نظائر الكلم المؤلفة من الحروف. ومن الطبيعى ـ والأمر كذلك ـ أن تكون القصائد المؤلفة من الفصول نظائر العبارات المؤلفة من الألفاظ. «فكما أن الحروف إذا حسنت حسنت الفصول المؤلفة منها، إذا رتبت على ما يجب ووضع بعضها من بعض على ما ينبغى... كذلك يحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان، كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان إذا

---

(١) المنهاج/ ٢٩١.

(٢) التدوير هو اشتراك الشطرين فى كلمة واحدة، وهناك مثال بالغ الدلالة عليه فى مذكرة ابن سنان فى سر الفصاحة/ ١٧٨.

(٣) المنهاج/ ٢٩١.

كان تأليفها منها على مايجب[1]. ومعنى هذا أنه إذا كان كل فصل من فصول القصيدة ـ أى الفكرة الجزئية من أفكار القصيدة ـ متناسباً فى ذاته فينبغى أن يكون متناسباًمع غيره. تناسب الفصل فى ذاته يعنى أن تكون عناصره «متناسبة المجموعات والمفهومات حسنة الاطراد، غير متجاذلة النسج، غير متميز بعضها عن بعض التميز الذى يجعل كل بيت كأنه منحاز بنفسه، لايشمله وغيره من الأبيات بنية لفظية أو معنوية، يتنزل بها منه منزلة الصدر من العجز، أو العجز من الصدر»[2]. وتناسب الفصول يعنى ترتيب الفصول إلى بعض؛ بحيث يقدم من الفصول ما يكون للنفس به عناية، بحسب الغرض المقصود من الكلام «ويكون مع ذلك متأتياً فيه حسن العبارة اللائقة بالمبدأ. ويتلوه الأهم فالأهم إلى أن تتصور التفاتة ونسبة بين فصلين تدعو إلى تقديم غير الأهم على الأهم. فهناك يترك القانون الأصلى فى الترتيب... وتقديم الفصول القصار على الطوال أحسن من أن يكون الأمر بالعكس»[3]. والشاعر البعيد المرامى ـ بهذا الفهم ـ هو الشاعر القادر «على النفوذ من معانى جهة إلى معانى جهة أو جهات بعيدة منها، من غير ظهور تشتت فى كلامه، وكان حسن المأخذ فى ما يعضد به المعانى التى هى عمدة فى كلامه من الأشياء التى يحسن اقترانها بها، بصيراً بأنحاء التدرج من بعض الأغراض والمعانى إلى بعض»[4]. وذلك فهم يؤكد الوحدة مرة أخرى، ولكن من زاوية التسلسل؛ حيث تندرج الفصول، ويعقب ثانيها أولها، كما لو كنا نصعد درجاً ممهداً يفضى بنا كل درج إلى ما يليه. إن وحدة التسلسل أشبه بالوحدة المنطقية التى تفضى فيها المقدمة إلى النتيجة.. وهكذا حتى نهاية القياس أو نهاية القصيدة على السواء.

وهناك طريقان منطقيان لتسلسل الوحدة أو تدرجها. الطريق الأول تنقسم فيه القصيدة، أو الغرض داخلها، إلى فصول ينحى بكل فصل منها منحى من المقاصد،

---

(١) المنهاج/ ٢٨٧.

(٢) المرجع نفسه/٢٨٨.

(٣) المرجع نفسه/ ٢٨٩.

(٤) المرجع نفسه/ ٣٢٣.

قد يختلف جزئياً عن غيره، إلا أنه يلتقى ـ فى النهاية ـ مع ما يليه، بعد أن يحقق للنفس «استراحة واستجداد نشاط، بانتقال النفس من بعض الفصول إلى بعض، وترامى الكلام بها إلى أنحاء مختلفة من المقاصد». وبهذا الطريق يكون الانتقال من بعض صدور الفصول إلى بعض «على النحو الذى يوجد التابع فيه مؤكداً لمعنى المتبوع ومنتسباً إليه من جهة ما يجتمعان فى غرض، ومحركاً للنفس إلى النحو الذى حركها الأول، أو إلى مايناسب ذلك»[1]. وهذا ـ فى رأى حازم ـ أشد تأثيراً على النفس، وأفضل بالنسبة إلى ما يراد من تحسين موقع الكلام. وذلك طريق المتنبى، يبدو واضحاً من خلال تحليل حازم للقسم الأول من قصيدته الكافورية:

أغالب فيك الشوق والشوق أغلب　　　وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجب

حيث ينقسم النسيب وماحوله إلى خمسة فصول تقريباً، يمهد كل منها منطقياً لما يليه. وعلى هذا النحو تبدأ قصيدة المتنبى بالفصل الأول وهو:

أغالب فيك الشوق والشوق أغلب　　　وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجب
أمـــا تغلط الأيام فىّ بأن أرى　　　بغيضاً تناءى أو حبيباً يقرب

فتضمن البيت الأول تعجبياً من الهجر الذى لايعقبه وصل، ثم تأكد التعجب فى البيت الثانى ـ وهو تمام الفصل ـ بذكر لجاج الأيام فى بعد الأحباء وقرب الأعداء، «وكان ذلك مناسباً لما ذكر فى الهجر». ويأتى الفصل الثانى:

ولله سيرى ما أقل تئية　　　عشية شرقى الحدالى وغرب
عشية أحفى الناس بى من جفوته　　　وأهدى الطريقين الذى أتجنب

باستفتاح مناسب للفصل الأول من جهة التعجب وذكر الرحيل، خاصة بعد أن بين الشاعر حاله وحال من ودعه عند الفراق. ويأتى الفصل الثالث لكى يتصل الخيط:

وكم لظلام الليل عندك من يد　　　تخبر أن المانوية تكذب
وقاك ردى الأعداء تسرى إليهم　　　وزارك فيه ذو الدلال المحجب

---

(١) المنهاج / ٢٩٧ ـ ٢٩٨.

فيفتتح بتذكر العهود السارة وتعديدها بالإشارة إلى أيادى الظلام. وهى إشارة تناسب مفتتح الفصل الثانى «فى أنه تذكر فيه موطن البين، فتلا ذلك بتذكر موطن الوصل والقرب، فى صدر هذا الفصل الثالث. ثم تمم هذا الفصل بذكر ما اقترن بذلك الوصل من محاذرة الرقبة» ويأتى الفصل الرابع:

ويوم كليل العاشقين كمنته ... أراقب فيه الشمس إبان تغرب

وعينى إلى أذنى أغر كأنه ... من الليل باق بين عينيه كوكب

له فضلة عن جسمه فى إهابه ... تجىء على صدر رحيب وتذهب

شققت به الظلماء أُدنى عنانه ... فيطغى وأرخيه مراراً فيلعب

وأصرع أى الوحش قفيته به ... وأنزل عنه مثله حين أركب

حيث يستفتح المتنبى هذا الفصل بتذكر الحال التى حاذر فيها الرقبة عند رحيله عن سيف الدولة، فشبه اليوم الذى كان فيه ذلك بليل العاشقين فى الطول، وفى أنهم يحاذرون فيه الرقبة «ثم اطرد كلامه فى هذا الفصل فى وصف الفرس وانتقل فيه من معان جزئية إلى معان كلية يمكن معها أن يعتقد فى الكلام أنه فصل واحد، وأن يعتقد أنه فصلان». ثم استفتح المتنبى الفصل الخامس ـ أو السادس ـ بذم الدنيا وما تؤول إليه أحوالها من مثل ما قدم من ذكر الفراق ومكابدة الأعداء وتوجع ما يصيب كل بعيد الهم فيها فقال:

لحى اللّه ذى الدنيا مناخاً لراكب ... فكل بعيد الهم فيها معذب

«فاطرد له الكلام فى جميع ذلك أحسن اطراد، وانتقل فى جميع ذلك من الشئ إلى ما يناسبه وإلى ماهو منه بسبب ويجمعه وإياه غرض. فكأن الكلام بذلك مرتباً أحسن ترتيب ومفصلاً أحسن تفصيل وموضوعاً بعضه من بعض أحكم وضع»[1].

---

(١) المنهاج/ ٢٩٩.

تلك هى نظرة حازم إلى ترتيب الفصول فى مقدمة قصيدة المتنبى. وأهم مايلفت انتباهنا فى تحليله، هو الحرص على فهم الوحدة باعتبارها وحدة تضم عناصر مستقلة، النقلة فيها تتم على أساس التدرج المنطقى، مما يعكر على إدراك الصلات الداخلية بين الأبيات، وإدراك العلاقات الجذرية التى يتجاوب فيها الغزل مع المديح داخل القصيدة. ولم يلتفت حازم إلى الصلة الوثيقة بين المقدمة والمديح فى القصيدة، بل افترض أن القسمين يتصلان ـ فحسب ـ بحسن التخلص الذى أشار إليه. قد نقول إن الإحباط فى الحب ـ داخل القصيدة ـ يتجاوب مع الإحباط فى علاقة المتنبى بسيف الدولة، وأن كليهما يتجاوب مع الليل والظلام والأعداء والرقبة، وأن هذا التجاوب يشكل مهاداً يقودنا ـ عبر الفرس ـ إلى عالم جديد، هو عالم كافور الذى قد يمنح الأمل فى ولاية أو ضيعة. ولكن هذا العالم الجديد يبدو محاطاً بالريب ومنطوياً على فساد لايريم، يتخلل اليأس فيه الأمل، فتتجاوب الإشارة إلى الدنيا المعذبة والمشاعر المتقلبة والحنين إلى الأهل والماضى الأثير مع سيوف كافور وقدراته والطرب المخادع لرؤيته، ليصنع التجاوب قصيدة متحدة تتوازى عناصرها وتتلاقى، لتؤكد لنا أن الطريق مازال طويلاً، وأن الشوق إلى الراحة شوق إلى عنقاء مغرب. قد نقول ذلك كله وأكثر منه لنشير إلى العلاقات الداخلية التى تصنع وحدة القصيدة وتكامل موقفها الذى يتجاوز التقسيم الشكلى إلى غزل ومديح. ولكن كل ما يمكن أن نقوله، من هذا المنطلق، يظل بعيداً عن ذهن حازم الذى يفكر فى الوحدة من منظور آخر، باعتبارها وحدة عناصر مستقلة يجمعها خيط شكلى يسميه حيناً بحسن الاطراد، كما يسميه ـ حيناً آخر ـ بالترتيب والتفصيل، ولكنه حسن اطراد العناصر المستقلة، وترتيب وتفصيل حبات العقد.

وإذا تأملنا الطريق الآخر لتسلسل الوحدة، وهو ما يسميه حازم بالتحجيل، لم نبعد كثيراً عن الفهم نفسه للوحدة. والتحجيل[1] قرين تصدير الفصول بالمعانى الجزئية ثم إردافها بالمعانى الكلية، على جهة تمثل بأمر عام على أمر خاص، أو

(١) هناك صلة بين دلالة هذا المصطلح عند حازم ومصطلح (الأبيات المحجلة) عند ثعلب، وهى الأبيات التى تنتج قافيتها عن عروضها، ويبين عجزها بغية قائلها، وشواهدها تأخذ طابع الحكمة أو القول المأثور، راجع قواعد الشعر/ ٧١ ـ ٧٥.

استدلال على الشئ بما هو أعم منه. وفى هذا التفسير للتحجيل ما يؤكد البعد المنطقى فى «وحدة التسلسل» من زاوية الإقناع للمتلقى، وبخاصة عندما يقول حازم «كثيراً ما يقع ـ بوضع معانى الفصول على هذه الصفة ـ تعجيب للنفس وانقياد إلى مقتضى الكلام، لكون المعانى الكلية مظنة لوقوع الاقتداء والائتساء بها للسامع أو عدمها حيث يقصد التأنيس بوجودهما أو التنفير من فقدان ذلك»[1]. قد يكون فى المراوحة بين المعانى الكلية والجزئية استجمام للنفس، من وجهة نظر حازم على الأقل، ولكن من المؤكد أن هذا الطريق لتسلسل الوحدة يقارب ما بين الشعر والخطابة، ويثبت الأبعاد المنطقية للوحدة تثبيتاً، لا يقلل منه قول حازم: «وممن سبق إلى وضع هذه المعانى المذهوب بها مذهب الحكمة والتمثل فى نهايات الفصول وسبك مقاطع القول فيها أحسن سبك زهير، نحو ما تمثل به فى آخر مذهبته[2]:

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم

ونحو ماختم به آخر فصول قصيدته اللامية، وذلك قوله:

فما بك من خير أتوه فإنما	توارثه آباء آبائهم قبل
وهل ينبت الخطى إلا وشيجة	وتغرس إلا فى منابتها النخل

ثم جاء أبو الطيب المتنبى فى المولدين فولع بهذا الفن من الصنعة وأخذ خاطره به حتى برز فى ذلك وجلى، وصار كلامه فى ذلك منتمياً إلى الطراز الأعلى»[3].

قد يتداخل الطريقان اللذان يسميهما حازم بالتسويم والتحجيل، كما يحدث عند المتنبى، ولكن المهم ـ عند حازم ـ ألا يختل التناسب، وأن يستمر اطراد الفصول وتتابعها على أساس منطقى، يجعل من الوحدة تشكيلاً عقلياً صارماً، لا مجال فيه

---

(١) المنهاج/ ٢٩٥.

(٢) يقول ابن رشيق: «كانت المعلقات تسمى المذهبات، وذلك لأنها اختيرت من سائر الشعر فكتبت فى القباطى بماء الذهب وعلقت على الكعبة، فلذلك يقال مذهبة فلان إذا كانت أجود شعره، ذكر ذلك غير واحد من العلماء». العمدة ١/ ٩٦.

(٣) المنهاج/ ٣٠١.

للتهويم أو التداخل، أو حتى العلاقات الداخلية المتجاوبة الأبعاد. قد يسمح التشكيل العقلى للوحدة بقدر من التنوع، لكنه التنوع الذى لايفارق الاطراد، والتتابع الذى يفضى إلى تسلسل فى إطار موحد على المستوى المنطقى.

وبذلك تتحدد للقصيدة وحدة شديدة الإحكام، من الزاوية المنطقية على الأقل، نبدأ معها من «المبادئ» ـ ويجب أن تكون جزلة، حسنة المسموع والمفهوم، دالة على غرض الكلام، وجيزة تامة ـ وننتقل فيها من حيز إلى حيز، أو نخرج من غرض إلى غرض «فلا يختل نسق الكلام ولا يظهر التباين فى أجزاء النظام»، ويتحقق ذلك بما يسمى الإبداع في التخلص والاستطراد، حتى ينتهى بنا الأمر إلى «الاختتام»، وينبغى «أن يكون بمعان سارة فيما قصد به التهاني والمديح، وبمعان مؤسية فيما قصد به التعازى والرثاء، وكذلك يكون الاختتام فى كل غرض بما يناسبه»[1].

وإذا تحققت الوحدة على هذا النحو ردتنا نهاية القصيدة إلى بدايتها، كما تردنا النتائج إلى المقدمات. والتقت البداية مع النهاية فى التأنق فى المبادئ والخواتيم. وجعلتنا القصيدة نشعر بقيمة التركيب، بقدر تعدد أغراضها وكيفية تناسبها، وما يصاحب التركيب من انتقال من حال إلى حال. بعبارة أخرى، تجعلنا القصيدة نشعر أن الوحدة فيها تقوم على تنوع بين العناصر، يقضى على إحساسنا بما يمكن أن يكون فى التسلسل من رتابة، أو بما يمكن أن يكون للغرض الواحد من ضيق فى المجال. وبذلك يبدو التنوع فى القصيدة المركبة قرين الوحدة الناجحة، فينفى إمكان التكرار الحرفى ويغدو سبيلاً إلى إظهار «اختلاف ما فى الحيزين اللذين وقع فيهما التكرار من الكلام»[2]، كما يبدو التنوع ـ أيضاً ـ قرين بعد جمالى لا تخلو منه الوحدة.

وهناك فرق ـ عند حازم ـ بين وحدة تقوم على التنوع وتنوع لا يقوم على وحدة. فى الحالة الأولى نكون فى مواجهة خاصية نوعية للشعر ، تقوم على أساس

---

(١) المنهاج / ٣٠٦.

(٢) المرجع نفسه/٣٦.

نفسى مؤداه أن «النفوس تحب الافتتان فى مذاهب الكلام، وترتاح للنقلة من بعض ذلك إلى بعض، ليتجدد نشاطها بتجدد الكلام عليها»[1]. أما الحالة الثانية فهى قرينة الاضطراب والتفكك وافتقاد التناسب، ولذلك يقول حازم: «فالذى يجب أن يعتمد فى الخروج من غرض إلى غرض أن يكون الكلام غير منفصل بعضه من بعض، وأن يحتال فى ما يصل بين حاشيتى الكلام ويجمع بين طرفى القول حتى يلتقى طرفا المدح والنسيب أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاء محكماً، فلا يختل نسق الكلام ولا يظهر التباين فى أجزاء النظام، فإن النفوس والمسامع إذا كانت متدرجة من فن من الكلام إلى فن مشابه له، ومنتقلة من معنى إلى معنى مناسب له، ثم انتقل بها من فن إلى فن مباين له من غير جامع بينهما وملائم بين طرفيهما، وجدت الأنفس فى طباعها نفوراً من ذلك ونبت عنه، وكانت بمنزلة المستمر على طريق سهل، بينما هو يسير فيه عفواً إذا تعرض له فى طريقه ما ينقله من سهولة المسلك إلى حزونته ومن لينه إلى خشونته. وكذلك النفوس والأسماع إذا قرعها المديح بعد النسيب دفعةً من غير توطئة لذلك، فإنها تستصعبه ولا تستسهله، وتجد نبوة ما فى انتقالها إليه من غير احتيال وتلطف فى مايجمع بين حاشيتى الكلام ويصل بين طرفيه الوصل الذى يوجد للكلام به استواء والتئام»[2]. ولكننا فى كلتا الحالتين لم نفارق الأبعاد المنطقية للوحدة، ولم نبعد عن تناسب العناصر المتسلسلة فى إهاب خارجى.

قد نقول إن مفهوم حازم للوحدة الشعرية متصل بمفهوم الوحدة عند أرسطو فى كتابه «فن الشعر»، على نحو ما قدمه فلاسفة من أمثال ابن سينا وابن رشد، وعلى نحو ماحاول تطبيقه نقاد من أمثال ابن طباطبا الحاتمى[3]. ولكن حازماً يتجاوز اجتهادات السابقين عليه إلى محاولة تطبيق مفهوم الوحدة الأرسطية على نماذج من الشعر العربى، وبالتالى محاولة التوفيق بين الفكرة الأرسطية والشكل التقليدى الذى ينتقل فيه الشاعر من موضوع إلى آخر داخل القصيدة الواحدة. ويبدو أن الذى ساعده

---

(١) المنهاج / ٣٦١.

(٢) المرجع نفسه/ ٣١٨ ـ ٣١٩.

(٣) قارن بشكرى عياد: كتاب أرسطوطاليس فى الشعر/ ٢٧٤ ـ ٢٧٥.

على ذلك هو أن القصيدة العربية كانت قد تطورت عند الشعراء المحدثين إلى نوع من ترابط الأجزاء؛ ألمح إليه حازم عندما أشار إلى أن «شعراء المحدثين أحسن مأخذاً في التخلص والاستطراد من القدماء»[1]. ولذلك وجد حازم مجالاً لتطبيق مفهوم الوحدة على قصائد هؤلاء الشعراء، وبخاصة المتنبي.

والمؤكد ـ في تقديري على الأقل ـ أن التوفيق بين المفهوم الأرسطي والشكل التقليدي للقصيدة العربية، يفقد قيمته لو لم يلح حازم على ضرورة التنوع في القصيدة، ولو لم يحاول تبرير التنوع تبريراً جمالياً. إن هذا الإلحاح وذلك التبرير يشكلان مهاداً للمفاضلة بين القصيدة البسيطة والقصيدة المركبة الأغراض، ويعلي من شأن الثانية على حساب الأولى، وذلك في ضوء تفسير مؤداه: أن شيمة النفس التي جبلت عليها هي حب النقلة بين الأشياء التي يمكن الاستمتاع بها. وإذا كانت النفس تسأم الاستمرار مع الشئ البسيط الذي لاتنوع فيه، وتطلب غيره الذي يمكن أن يتصل به اتصالاً يقضي على رتابة البساطة المتكررة، فلابد لهذه النفس أن تعجب بالقصيدة التي تتركب من أكثر من غرض، خاصة إذا ترتبت الأغراض في «نظام متشاكل وتأليف متناسب»[2].

فذلك أمر يوافق حب النقلة في النفس، ويوافق ـ في الوقت نفسه ـ الإعجاب بكل ما هو منسجم العناصر أو متناغم التأليف. وأحسب أن هذا اللون من التفكير يبرر لصاحبه التسليم بوحدة القصيدة رغم تنوع أغراضها، كما يبرر له ـ في الوقت نفسه ـ وحدة البيت في ذاته ووحدته مع باقي الأبيات في تأليف متناسب، تتسلسل فيه العناصر تسلسل حبات العقد حتى تغدو القصيدة كلها «كأنها عقد مفصل»[3].

ومن الواضح أن تشبيه وحدة الأجزاء في القصيدة بوحدة العقد الذي يصل بين حباته «سلك جامع» ـ تشبيه يردنا إلى ابن طباطبا. ولكن الفرق بين حازم وابن

---

(١) المنهاج/ ٣١٧. وقارن بحلية المحاضرة ١/ ١٠٣ ـ ١٠٤.

(٢) المرجع نفسه/ ٢٤٥.

(٣) المرجع نفسه/ ٢٩٧.

طباطبا فرق بيّن يرجع إلى عمق صلة الأول بالتراث الفلسفى من ناحية، ونضج معطيات هذا التراث فيما يتصل بمشكلات الشعر من ناحية ثانية. ولذلك يختفى البعد الساذج من مقارنة القصيدة بالرسالة، ويطور حازم مفهوم الاعتدال من منظور أشمل، ويكتسب مفهوم الوحدة الشعرية عمقاً بفكرة «العظَم»، وتبرز فكرة المظهر الجمالى للتنوع الذى يقضى على رتابة الأجزاء أو العناصر المتكررة فى التسلسل المكانى والزمانى للوحدة الشعرية. ومع ذلك يظل الجذر الأساسى الخطر قائماً، وأعنى به الإلحاح على ثبات العناصر داخل الشكل الذى يقوم على التسلسل الزمانى والتجاور المكانى فحسب، وبالتالى يظل تشبيه «القلادة» أو «العقد المفصل» باقياً، يشى بوجود الجذر الخطر، ويؤكد مفهوم الثبات المكانى داخل وحدة القصيدة الشكلية وتناسبها المنطقى فى آن.

وليس من الغريب ـ والأمر كذلك ـ أن يصف حازم مقصورته بأنها «من تناسب ألفاظها، وتناسق أغراضها، قلادة ذات اتساق، ومن تبسم زهرها وتنسم نشرها، حديقة مبهجة للنفوس والأسماع والأحداق»[1]. والتشبيه بالقلادة يردنا إلى «العقد المفصل»، أما التشبيه بالحديقة فيردنا إلى تعدد الأغراض داخل وحدة شبه مكانية، شبيهة بوحدة الحديقة التى تنطوى على أزهار شتى فى مكان واحد فحسب، وكلاهما تشبيه لايفارق وحدة التسلسل؛ وفى إطار هذه الوحدة يغدو للقصيدة العربية جمالها الخاص عند حازم. وعلى من يوافق على هذا الفهم أن يتقبل نظرة حازم إلى بناء القصيدة العربية، فيحصر جمالها البنائى ـ إن جاز التعبير ـ فيما ينطوى عليه مفهوم التسلسل من تسليم بالتدرج، والنقلة المنطقية بين الأجزاء الثابتة، ثبات حبات العقد.

وأحسبنى فى حاجة إلى أن أقول إن مفهوم حازم للوحدة يبرِّز ويبرر جانباً فحسب من التراث الشعرى، ولكنه يقف عاجزاً فى مواجهة جوانب أخرى، لعلها

---

(١) ديوان حازم/ ١١.

أكثر أصالة من الجانب الذى التفت إليه. ولا جدال فى أن هذه الجوانب فى حاجة إلى درس متميز، لاكتشاف أشكال للوحدة، ليس من الضرورى أن تقوم على التسلسل، وليس من الضرورى - أيضاً - أن تتقبل أشكال الوحدة الشائعة فى عصرنا، بل لعلها تطرح أشكالاً جديدة لا نعرفها بعد. أما مفهوم حازم فإنه يظل - فى إطاره الخاص - منطوياً على التسليم بثبات عناصر القصيدة، وعدم تجاوبها، واستقلال أجزائها؛ بحيث يبدو انتظام المعانى الجزئية فى جانب، وانتظام الألفاظ فى جانب آخر، وانتظام الفصول والأغراض فى جانب ثالث. وقد يبرر هذا المفهوم - جمالياً - على أساس من التناسب المنطقى، ولكن التناسب - فى هذا الإطار - يظل ثابتاً ثباته فى حالة بنية «الأرابيسك» أو بنية الأنغام الواحدة، أو الوحيدة الرجع.

المصادر والمراجع



المصادر والمراجع القديمة

الآمدى :

- الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى، تحقيق السيد صقر، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٢ .

ابن الأثير :

- الاستدراك في الرد على رسالة ابن الدّهان، تحقيق حفنى شرف، الأنجلو، القاهرة ١٩٥٨ .
- الجامع الكبير فى صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تحقيق مصطفى جواد، المجمع العلمى، بغداد ١٩٥٦ .
- المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفى وبدوى طبانه، نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٢ .

الأخفش (سعيد بن مسعدة) :

- كتاب القوافى، تحقيق عزة حسن، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٠ .

إخوان الصفا :

- رسائل إخوان الصّفاء وخلان الوفاء، دار صادر، بيروت ١٩٥٧ .

أرسطو طاليس :

- الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تحقيق عبدالرحمن بدوى، النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٩ .

إسحق بن حنين :

- كتاب المقولات، مع تلخيص المقولات لابن رشد، بيروت ١٩٣٢ .

إسحق بن وهب :

- البرهان فى وجوه البيان، تحقيق حفنى شرف، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٦٩ .

ابن أبى الأصبع :

- بديع القرآن، تحقيق حفنى شرف، نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٧ .
- تحرير التحبير، تحقيق حفنى شرف، المجلس الأعلي للشؤون الإسلامية، القاهرة ١٣٨٣ هـ .

الأصفهانى (أبو الفرج) :

ـ الأغانى، مصورة عن طبعة دار الكتب، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة ١٩٦٣ .

الأصمعى :

ـ كتاب فحولة الشعراء، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجى وطه الزين، المطبعة المنيرية، القاهرة ١٩٥٣ .

ابن أبى أصيبعة :

ـ عيون الأنباء فى طبقات الأطباء، مكتبة الحياة، بيروت ١٩٦٥ .

أفلوطين :

ـ أفلوطين عند العرب، تحقيق عبدالرحمن بدوى، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٦٦ .

الباقلانى :

ـ إعجاز القرآن، تحقيق السيد صقر، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٤ .

التوحيدى (أبو حيان) :

ـ الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، مكتبة الحياة، بيروت.

ـ البصائر والذخائر، تحقيق أحمد أمين والسيد صقر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥٣ .

ـ مثالب الوزيرين، تحقيق إبراهيم الكيلانى، دار الفكر، دمشق ١٩٦١ .

ـ الهوامل والشوامل، تحقيق أحمد أمين والسيد صقر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥١ .

التهانوى :

ـ كشاف اصطلاحات الفنون، منشورات خياط، بيروت ١٩٦٦ .

الثعالبى :

ـ التمثيل والمحاضرة، تحقيق عبدالفتاح الحلو، عيسى الحلبى، القاهرة ١٩٦١ .

ثعلب :

ـ قواعد الشعر، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجى، مصطفى البابى الحلبى، القاهرة ١٩٤٨

الجاحظ :

ـ البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، الخانجى، القاهرة ١٩٦٨ .

ـ الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، مصطفى البابى الحلبى، القاهرة ١٩٤٨ .

ـ رسائل الجاحظ، تحقيق عبدالسلام هارون، الخانجى، القاهرة ١٩٦٥ .

جالينوس :

ـ كتاب الأخلاق لجالينوس، صححه ونشره ب. كراوس، مجلة كلية الآداب بالجامعة المصرية، مايو ١٩٣٧ .

ابن الجراح :

ـ الورقة، تحقيق عبدالوهاب عزام وعبدالستار فراج، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٣ .

الجرجانى (على بن عبدالعزيز) :

ـ الوساطة بين المتنبى وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى، عيسى الحلبى، القاهرة ١٩٦٦ .

الجرجانى (السيد الشريف على بن محمد) :

ـ التعريفات، مصطفى البابى الحلبى، القاهرة ١٩٣٨ .

ابن جنى :

ـ الخصائص، تحقيق محمد على النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٥٦ .

ـ سر صناعة الإعراب، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، إدارة إحياء التراث القديم، القاهرة ١٩٥٤ .

الحاتمى :

ـ حلية المحاضرة، تحقيق جعفر الطيار الكتانى، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة.

ـ الرسالة الموضحة، تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت ١٩٦٥ .

حاجى خليفة :

ـ كشف الظنون عن أسامى الكتب والفنون، مكتبة المثنى، بغداد.

حازم القرطاجنى :

ـ قصائد ومقطعات، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار التونسية للنشر، تونس ١٩٧٢ .

ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦ .

ابن حزم :

- رسائل ابن حزم، تحقيق إحسان عباس، الخانجى، القاهرة.

الحسن بن أحمد بن على الكاتب :

- كمال أدب الغناء، تحقيق غطاس عبدالملك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٥.

الحصرى القيروانى :

- جمع الجواهر، تحقيق على محمد البجاوى، عيسى البابى الحلبى، القاهرة ١٩٥٣.

الخوارزمى :

- مفاتيح العلوم، إدارة الطباعة المنيرية، القاهرة ١٣٤٢هـ.

الرازى (أبو بكر محمد بن زكريا) :

- رسائل فلسفية، تحقيق بول كراوس، مطبوعات جامعة فؤاد الأول، القاهرة ١٩٣٩.

الرازى (أبو حاتم أحمد حمدان) :

- الزينة فى المصطلحات الإسلامية العربية، تحقيق حسين بن فيض الله الهمدانى، مطبعة الرسالة، القاهرة ١٩٥٦.

الرازى (فخر الدين محمد بن عمر) :

نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز، مطبعة الآداب والمؤيد، القاهرة ١٣١٧هـ.

ابن رشد :

- تلخيص الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة ١٩٦٧.
- تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة ١٩٧١.
- تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر، تحقيق عبدالرحمن بدوى، النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٤.

ابن رشيق :

- العمدة فى صناعة الشعر ونقده، تحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٥٥.

الرضى (الشريف أبو الحسن محمد) :

- تلخيص البيان فى مجازات القرآن، تحقيق محمد عبدالغنى حسن، عيسى الحلبى، القاهرة ١٩٥٥ .
- المجازات النبوية، مطبعة الآداب، بغداد ١٣٢٨هـ.

الرمانى :

- النكت فى إعجاز القرآن، ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٨ .

الزركشى :

- البرهان فى علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى الحلبى، القاهرة ١٩٥٧.

الزمخشرى :

- الكشاف، الحلبى، القاهرة ١٩٤٨ .

ابن الزملكانى :

- التبيان فى علم البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثى، مطبعة العانى، بغداد ١٩٦٤.

سحنون بن سعيد التنوخى :

- المدونة الكبرى لإمام دار الهجرة الإمام مالك بن أنس، طبعة الساسى، القاهرة ١٣٢٣هـ.

السكاكى :

- مفتاح العلوم، الحلبى، القاهرة ١٩٣٧ .

ابن سلام الجمحى :

- طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدنى، القاهرة ١٩٧٤ .

ابن سنان الخفاجى :

- سر الفصاحة، تحقيق عبدالمتعال الصعيدى، مكتبة صبيح، القاهرة ١٩٦٩ .

السمرقندى (أبو الآيات) :

- بستان العرفان، مع تنبيه الغفلان، القاهرة ١٩١٣ .

ابن سينا :

ـ جوامع علم الموسيقى، من قسم الرياضيات من الشفاء، تحقيق زكريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة، ١٩٥٦.

ـ الخطابة، من قسم المنطق من الشفاء، تحقيق محمد سليم سالم، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة ١٩٥٤.

ـ العبارة، من قسم المنطق من الشفاء، تحقيق محمود الخضرى، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧٠.

ـ فن الشعر، من قسم المنطق من الشفاء، تحقيق عبدالرحمن بدوى، النهضة العربية، القاهرة ١٩٥٣.

ـ المجموع أو الحكمة العروضية فى معانى كتاب ريطوريقا، تحقيق محمد سليم سالم، النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٠.

ـ المجموع أو الحكمة العروضية فى معانى كتاب الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث، القاهرة ١٩٦٩.

ـ النجاة، مصطفى الحلبى، القاهرة ١٩٣٨.

ـ النفس، من كتاب الشفاء، تحقيق يان ياكوش، المجمع العلمى التشيكوسلوفاكى، براغ ١٩٥٦.

سيبويه :

ـ الكتاب، المطبعة الأميرية، بولاق، القاهرة ١٣١٦هـ.

الشافعى :

ـ الأم، طبعة دار الشعب، القاهرة.

ابن شرف القيروانى :

ـ أعلام الكلام، مكتبة الخانجى، القاهرة ١٩٢٦.

الشنترينى (أبو بكر محمد بن عبدالملك بن السراج) :

ـ المعيار فى وزن الأشعار، الكافى فى علم القوافى، تحقيق محمد رضوان الداية، المكتب الإسلامى، دمشق ١٩٧١.

صاعد الأندلسى :

ـ طبقات الأمم، مطبعة محمد مطر، القاهرة.

الصولى :

ـ أخبار أبى تمام، تحقيق خليل عساكر وآخرين، لجنة التأليف والترجمة و النشر، القاهرة ١٩٣٧ .

ابن طباطبا العلوى :

ـ عيار الشعر، تحقيق طه الحاجرى ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٦٥ .

الطبرى :

ـ جامع البيان فى تأويل القرآن، المطبعة الأميرية، بولاق، القاهرة.

ابن عبد ربه :

ـ العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين وآخرين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٨ ـ ١٩٧٣ .

عبدالقاهر الجرجانى :

ـ أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، مطبعة وزارة المعارف، استانبول ١٩٥٤ .

ـ دلائل الإعجاز، تصحيح السيد محمد رشيد رضا، مكتبة القاهرة، القاهرة ١٩٦١ .

العسكرى (أبو هلال) :

ـ ديوان المعانى، مكتبة القدس، القاهرة ١٣٥٢ هـ.

ـ الصناعتين، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى البجاوى، عيسى الحلبى، القاهرة ١٩٥٢ .

العميدى :

ـ الإبانة عن سرقات المتنبى، تحقيق إبراهيم الدسوقى البساطى، دار المعارف، القاهرة ١٩٦١ .

الفارابى :

ـ إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، مكتبة الأنجلو، القاهرة ١٩٦٨ .

ـ جوامع الشعر، مع تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة ١٩٧١ .

ـ رسالة فى قوانين صناعة الشعراء، ضمن فن الشعر، تحقيق عبدالرحمن بدوى، النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٣ .

ـ فلسفة أرسطو طاليس، تحقيق محسن مهدى «دار مجلة الشعر»، بيروت ١٩٦١ .

- كتاب الألفاظ المستعملة فى المنطق، تحقيق محسن مهدى، دار المشرق، بيروت ١٩٦٨.
- كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدى، دار المشرق، بيروت ١٩٦٨.
- كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبدالملك، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٧.
- المجموع، الخانجى، القاهرة ١٩٠٧.
- مجموعة رسائل، مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد الدكن، الهند، ١٣٤٤ - ١٣٤٦.

ابن فارس :

- الصاحبى فى فقه اللغة، المكتبة السلفية، القاهرة ١٩١٠.

ابن قتيبة :

- الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٦.

قدامة بن جعفر :

- جواهر الألفاظ، الخانجى، القاهرة، ١٩٢٢.
- نقد الشعر، تحقيق س. أ. بونيباكر، مطبعة بريل، لندن ١٩٥٦.

القزاز القيروانى :

- كتاب ما يجوز للشاعر فى الضرورة، تحقيق المنجى الكعبى، الدار التونسية للنشر، تونس ١٩٧١.

القزوينى (محمد بن عبدالرحمن المعروف بالخطيب) :

- الإيضاح فى علوم البلاغة، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة.

الكلاعى (أبو القاسم محمد بن عبدالغفور الأندلسى) :

- إحكام صنعة الكلام، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦.

الكندى (يعقوب بن إسحق) :

- رسائل الكندى الفلسفية، تحقيق محمد عبدالهادى أبو ريدة، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٥٠.
- رسالة الكندى فى خبر صناعة التأليف، تحقيق يوسف شوقى، دار الكتب، القاهرة ١٩٦٩.

متى بن يونس :

- كتاب أرسطو طاليس فى الشعر، تحقيق شكرى عياد، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٧.

المرتضى (الشريف على بن الحسين) :

- أمالي المرتضى، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى الحلبى، القاهرة ١٩٥٤.

المرزبانى :

ـ الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق على محمد البجاوى، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٥ .

مسكويه :

ـ تهذيب الأخلاق، مطبعة الترقى، القاهرة ١٣١٧هـ.

ـ كتاب السعادة، المدرسة الصناعية الإلزامية، القاهرة ١٩١٧ .

ـ كتاب الفوز الأصغر، مطبعة السعادة، القاهرة ١٣٢٥هـ.

المظفر بن الفضل العلوى :

ـ نضرة الإغريض فى نصرة القريض، تحقيق نهى عارف الحسن، مجمع اللغة العربية، دمشق ١٩٧٦ .

ابن المعتز :

ـ طبقات الشعراء، تحقيق عبدالستار فراج، دار المعارف القاهرة ١٩٥٦ .

ـ فصول التماثيل، المطبعة العربية، القاهرة ١٩٢٥ .

ـ كتاب البديع، تحقيق كراتشكوفسكى، مطبوعات جب التذكارية، لندن ١٩٢٥ .

ابن معصوم المدنى :

ـ أنوار الربيع فى أنواع البديع، تحقيق شاكر هادى شاكر، مكتبة العرفان، العراق، كربلاء ١٩٦٨ .

ابن منظور :

ـ لسان العرب، إعداد يوسف خياط ونديم مرعشلى، دار لسان العرب، بيروت.

ابن منقذ (أسامة) :

ـ البديع فى نقد الشعر، تحقيق أحمد بدوى وحامد عبدالمجيد، الإدارة العامة للثقافة، الحلبى، القاهرة ١٩٦٠ .

ابن النديم :

ـ الفهرست، مكتبة خياط، بيروت ١٩٦٤ .

ابن وكيع التنيسى :

ـ المنصف، مصورة فى مكتبة الدكتور حسين نصار الخاصة.

ياقوت الحموى :

ـ معجم الأدباء، دار المشرق، بيروت.

المراجع الحديثة والمترجمة

إبراهيم مدكور :

ـ فى الفلسفة الإسلامية، منهج وتطبيق، عيسى الحلبى، القاهرة ١٩٤٧ .

إحسان عباس :

ـ تاريخ النقد الأدبى عند العرب، دار الأمانة، بيروت ١٩٧١ .

أحمد أمين :

ـ النقد الأدبى، دار الكتاب العربى، بيروت ١٩٦٧ .

أحمد بدوى :

ـ أسس النقد الأدبى عند العرب، نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٠ .

أحمد فؤاد الأهوانى :

ـ أفلاطون، دار المعارف، القاهرة.

ـ الكندى، فيلسوف العرب، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٦٤ .

أرسطو طاليس :

ـ فن الشعر، ترجمة شكرى عياد، دار الكتاب العربى، القاهرة ١٩٦٧ .

ـ فن الشعر، ترجمة عبدالرحمن بدوى، النهضة العربية، القاهرة ١٩٥٣ .

أفلاطون :

ـ جمهورية أفلاطون، ترجمة ودراسة فؤاد زكريا، دار الكاتب العربى، القاهر ١٩٦٧ .

ـ فايدروس، ترجمة أميرة مطر، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٩ .

أنيس المقدسى :

ـ مقدمة لدراسة النقد فى الأدب العربى، منشورات جامعة طهران، طهران ١٩٥٨ .

بدوى طبانه :

ـ قدامة بن جعفر والنقد الأدبى، الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٥٤ .

جابر عصفور :

ـ الصورة الفنية فى التراث النقدى، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٤ .

ـ نظرية الفن عند الفارابى، مجلة الكاتب، القاهرة ديسمبر ١٩٧٥.

جميل صليبا :

ـ المعجم الفلسفى، دار الكتاب اللبنانى، بيروت ١٩٧١.

شكرى عياد :

ـ كتاب أرسطوطاليس فى الشعر، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٧.

ـ موسيقى الشعر العربى، دار المعرفة، القاهرة ١٩٦٨.

شوقي ضيف :

ـ البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٦.

طه إبراهيم :

ـ تاريخ النقد الأدبى عند العرب، دار الحكمة، بيروت.

طه حسين :

ـ البيان العربى من الجاحظ إلى عبدالقاهر، مقدمة نقد النثر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٣٨.

عبدالرحمن بدوى :

ـ التراث اليونانى فى الحضارة العربية، دراسات لكبار المستشرقين، النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٥.

عبدالقادر القط :

ـ حركات التجديد فى العصر العباسى، إلى طه حسين فى عيد ميلاده السبعين، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٢.

عبدالله الطيب :

ـ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت ١٩٧٠.

عز الدين إسماعيل :

ـ الأسس الجمالية فى النقد العربى، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٥٥.

غرونباوم :

ـ دراسات فى الأدب العربى، ترجمة إحسان عباس وآخرين، مكتبة الحياة، بيروت ١٩٥٩.

كمال أبو ديب :

ـ فى البنية الإيقاعية للشعر العربى، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٤ .

مجدى وهبة :

ـ معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، القاهرة ١٩٧٤ .

محمد رضوان الداية :

ـ تاريخ النقد الأدبى فى الأندلس، دار الأنوار، بيروت ١٩٦٨ .

محمد زغلول سلام :

ـ تاريخ النقد العربى، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٧ .

محمد مندور :

ـ النقد المنهجى عند العرب، نهضة مصر، الطبعة الأولى، القاهرة.

محمود الربيعى :

ـ نصوص من النقد العربى، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٧ .

محمود السمرة :

ـ القاضى الجرجانى، المكتب التجارى، بيروت ١٩٦٦ .

مصطفى سويف :

ـ الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٩ .

مصطفى ناصف :

ـ نظرية المعنى فى النقد العربى، دار القلم، القاهرة ١٩٦٥ .

يوسف كرم وآخرون :

ـ المعجم الفلسفى، مكتب يوليو، القاهرة ١٩٦٦ .

المراجع الأجنبية

Aristotle :

- The Art of Rhetoricc, L., C. L. London 1947.

Brooks (Cleanth & Wimsatt (W. K.) :

- Literary Criticism; A Short History, Bombay 1967.

Butcher (S. H.) :

- Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, Dover Publications, New York 1951.

Hulme (T. E.) :

- Speculations, Edited by H. Read, Routledge & Kegan Paul, London 1960.

Preminge (Alex) editor of :

- Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton Univ-Press, Princeton 1965.

Storr (Anthony) :

- The Dynamics of Creation, Athenuem, New York 1972.

Wellek (René) :

- Discriminations, Further Concepts of Criticism, Vikas Publications, Bombay 1970.

Wimsatt (W. K.) editor of :

- Literary Criticism, Idea and Act, University of California, 1974.
- The Verbal Icon, Studies in the Meaning of Poetry, Methuen, London 1970.



محتويات الكتاب

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٥/١٧٥٤

I.S.B.N. 977-01-4246-8



بعد دراسته المهمة عن «الصورة الفنية فى التراث النقدى»، يواصل جابر عصفور فى هذا الكتاب تحليله لجانب آخر من جوانب مفهوم الشعر فى التراث النقدى العربى، وهو النقد النظرى الذى سعى إلى طرح مفهوم متكامل للشعر، وتأسيس علم نقدى له. وينطلق الكتاب من وعى واضح بوجود تصورين للتراث: يتعامل أولهما معه باعتباره كتله من الأحداث والمفاهيم والقيم، مستقلة عن وعينا وعن وجودنا تماماً، ويمكن أن تعالج معالجة محايدة تحاول الوصول إلى الكينونة المثالية لهذه الكتلة. بينما يتعامل ثانيهما، وهو التصور الذى يتبناه المؤلف، مع التراث من منظور الوعى بالحاضر، وإدراك الوجود الآنى؛ لأن التراث لديه كيان حركي حي، ومحصلة لصراع إنسانى عبر مراحل تاريخية ذات أبعاد اجتماعية وفكرية مختلفة، يمكن أن تتجاوب مع أبعاد الحاضر ومستوياته المتباينة.

من منطلق فهم التراث بأكبر قدر من الموضوعية، والحوار الخلاق بين الحاضر وبينه، يعود جابر عصفور إلى تراثنا النظرى فى نقد الشعر، ويدير معه حواراً يستهدف بلورة إنجازاته، وإعادة صياغتها من منظور نقدى معاصر. ويتناول فى هذه العودة ثلاثة كتب أساسية؛ هى «عيار الشعر» لابن طباطبا العلوى، و«نقد الشعر» لقدامة بن جعفر، و«منهاج البلغاء وسراج الأدباء» لحازم القرطاجنى؛ بادئاً بالمرحلة التى تشكل فيها مفهوم الشعر فى القرن الرابع الهجرى عند ابن طباطبا الذى أسس «عياراً» للشعر يرتبط بتصورات محددة عن المهمة والماهية والأداة، ويساعد المتذوق على إدراك الأصول النظرية لمفهوم الشعر، ومبيناً كيف طور قدامة محاولة ابن طباطبا، وبلغ بها درجة أعلى من التأصيل، على مستوى الفهم والتذوق والتحكم، وعلى مستوى تمييز نقد الشعر عن غيره من ألوان المعرفة. ثم ينتقل بعد ذلك إلى القرن السابع الهجرى. ليكشف لنا أثر مواكبة وعى القرطاجنى بانهيار الأندلس لوعيه بانهيار الشعر، على اختياره العقل فى عصر يعادى العقل، والانحياز للفلسفة فى زمن يشك فى الفلسفة، واختيار الماضى المتقدم فى عصر لم يعد يعى إلا التخلف، وكيف بدأ من حيث انتهى قدامة، حتى وصل إلى آفاق فريدة مكنته من صياغة أنضج مفهوم متكامل للشعر فى تراثنا النقدى.

إنه كتاب يحاور الماضى من منظور وعى الحاضر المعرفى، ليبلور لنا خطابا نقدياً متميزاً، صاغه المؤلف من أفضل ما فيهما معاً.

دكتور صبرى حافظ

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٧٥٠ قرشاً